

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky
Obecná a srovnávací literatura (komparatistika)

Mgr. Olga Pavlova

Teorie petrifikovaných světů na příkladu antiutopické a dystopické literatury

The Theory of Petrified Worlds on the Example of Anti-utopian and Dystopian Literature

Disertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

2018

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Olga Pavlova

Poděkování

Předně bych ráda poděkovala svému školiteli prof. PhDr. Tomáši Kubíčkovi, Ph.D., za inspirativní rady a cenné připomínky a podporu během vzniku práce i v samotném jejím závěru.

Děkuji přátelům a kolegům Janě Georgiovové, Josefu Šebkovi, Ondřeji Slačálkovi, Radku Hylmarovi a Romanu Kandovi za podnětné diskuse a odborné rady.

Děkuji Honzovi a Samíkovi za to, že jsou mi oporou.

Abstrakt

Ve své disertační práci *Teorie petrifikovaných světů na příkladu antiutopické a dystopické literatury* se zabývám problematikou antiutopické a dystopické literatury, které je v českém prostředí věnována jen minimální pozornost. Po úvodním nastínění problematiky podávám podrobnou analýzu románu Jevgenije Zamjatina *My*, následně se věnuji teoretickému vymezení pojmů, včetně historického mapování předchozího bádání. Zaměřuji se na historický kontext vzniku žánrů, včetně hlubší sondy k jejím počátkům, tj. k vývoji utopické literatury od Platona k Williamu Morrisovi a Herbertu George Wellsovi, následně detailně popisuji vznik antiutopické literatury, především jako opozici utopických tendencí a její evoluci v dystopii. Velkou část práce zabírá konkrétní sémiotická analýza charakteristických a žánrově konstitutivních rysů antiutopické a dystopické literatury 20. a 21. století. Sem mimo jiné patří uzavřený, až petrifikovaný svět, který dal název představené teorii, striktní rozdělení společnosti, existence novořeči (newspeak), charakteristické rysy hlavních a vedlejších postav a také sociální a politický kontext vzniku zkoumaných děl. Kromě toho důležitou část práce představuje terminologické upřesnění používaných, použitých a existujících termínů na poli zkoumání utopické, antiutopické a dystopické literatury, včetně vymezení posledních dvou vůči fantastické literatuře. V poslední kapitole se zabývám tvorbou současného autora Vladimira Sorokina jakožto dalšího představitele pokračování dystopické tradice. Závěr tvoří stručné vyjmenování rozdílů mezi antiutopií a dystopií, jejich vymezení jako specifických žánrů, a to především na základě teorie petrifikovaných světů.

Klíčová slova

Antiutopie, dystopie, utopie, ideologie, novořeč (newspeak), teorie petrifikovaných světů, svět jako vězení, Jevgenij Zamjatin, George Orwell, Aldous Huxley, Vladimir Sorokin, sociální inženýrství, politické čtení literatury

Abstrakt

In my dissertation *Theory of Petrified Worlds on the Example of Anti-Utopian and Dystopian Literature*, I deal with anti-utopian and dystopian literature, which has been largely neglected by Czech scholarship. After the introduction to the issue I deal with the detailed analysis of the novel *We* by Yevgeny Zamyatin, after which I devote my attention to the theoretical definition of terms, including the historical mapping of previous research. I focus on the historical context of the emergence of the genres, including a deeper analysis of its beginnings, i.e. the development of utopian literature from Plato to William Morris and Herbert George Wells, and in detail describe the emergence of anti-utopian literature primarily as an opposition to utopian tendencies and its evolution into dystopia. A major part of the work deals with a specific semiotic analysis of the characteristic and constitutive features of the genres of anti-utopian and dystopian literature of the 20th and 21st centuries. This includes, among other things, the closed and petrified world of the novels, which gave the name to the presented theory, the strict division of society, the existence of newspeak, the characteristics of the main and secondary characters, as well as the social and political context of the analysed works. In addition, an important part of the thesis is a terminological specification of the used and existing terms in the field of investigation of utopian, anti-utopian and dystopian literature, including the definition of the last two versus fantastic literature. In the last chapter I deal with the work of contemporary author Vladimir Sorokin as another representative of the continuation of the dystopian tradition. The conclusion consists of a brief description of the differences between anti-utopia and dystopia, their delimitation as specific genres and primarily based on the theory of the petrified worlds.

Keywords

Anti-utopia, dystopia, utopia, ideology, newspeak, theory of petrified worlds, world as a prison, Yevgeny Zamyatin, George Orwell, Aldous Huxley, Vladimir Sorokin, social engineering, political reading of literature

Úvod.....	7
1. Na začátku byli <i>My</i>	13
1.1. <i>My</i> – revoluce	17
1.2. <i>My</i> – Skythové	20
1.3. <i>My</i> – Proletkult	24
1.4. Nás je 150 000 000.....	31
1.5. Román <i>My</i> a snahy o jeho překlad a vydání v zahraničí.....	35
2. Fenomén dystopie a dystopie jako žánr	39
2.1. Pojem dystopie	44
2.2. Dystopie z pohledu literární vědy a pokusy o její definici.....	48
2.3. České bádání o antiutopii a dystopii	57
3. Utopický svět – Sen o ráji, chaos pekla a lidské divadlo.....	63
3.1. Terra Utopia	66
3.2. Vaše utopie je moje dystopie	81
4. Struktura antiutopického díla.....	86
4.1. Hranice světů.....	89
4.2. Petrifikace světů	93
4.3. Prorazit hranice	100
4.4. „Novořeč“	109
5. Lidé a společnost	113
5.1. Dystopická společnost.....	114
5.2. Klíčové postavy.....	119
5.3. Bezvýznamní obyvatelé	123
5.4. Strach a tíseň	126
6. Zpět k ruské literatuře	131
6.1. Sorokinův svět.....	134
Závěr	142
Seznam pramenů a literatury	147

Úvod

Dystopické a utopické prostory provázejí lidskou kulturu, a obzvlášť literaturu, téměř od nepaměti. Jako jeden z prvních prototypů dystopického místa lze vnímat i starozákonní peklo.¹ Nebála bych se jej označit za první křesťanský dystopický prostor či první intelektuální paradigma dystopie *par excellence*. A to i přesto, že peklo není obrazem společnosti, která se vyvinula špatným směrem, neboť v něm chybí například původní představa o spravedlivé společnosti. Ta je od pekla bezpečně oddělena. Zároveň se jedná o prostranství, které neposkytuje žádnou možnost úniku. Není náhoda, že pro Židy představovalo peklo ještě ve 2. století před naším letopočtem konečnou fázi lidské existence.² Představy o zlatém věku, nebo později v křesťanském období o ráji, by též mohly znázorňovat první utopické představy i přes to, že ráj stejně jako peklo není výsledkem sociálního inženýrství a asi těžko bychom o něm mohli mluvit jako o spravedlivé společnosti. Kromě toho zásadní zůstává představa, že tato společnost se skládala ze dvou členů: jednoho muže a jedné ženy.

Literární dystopická tradice je dnes stará skoro dvě století. Zrodila se ze satiry; v roce 1890 se profilovala především jako literatura, která konfrontuje sociální, politické a ekonomické změny. Kolem roku 1900 se hlavním tématem stává strach z mechanizace a technického pokroku a obava z neblahého osudu lidstva. V období mezi lety 1917 a 1950 se do popředí zájmu dostávají totalitní režimy – od Ruské revoluce po nacistické Německo. Příznačný odklon od tématu totality najdeme v Huxleyho románu *Konec civilizace*, kde se potenciální kolektivismus totalitních režimů proměňuje na hédonistickou ideologii kapitalistického světa. Od roku 1950 do současnosti dominuje v dystopické literatuře strach z ekologické katastrofy, technologické a vědecké převahy nad lidstvem. V jistém období vývoje tohoto typu literatury se díla zaměřily především k tématu přelidnění planety (Harrison, Burgess, Ehrlich, Mitchison), nebo naopak k tématu strachu z nemožnosti

¹ V angličtině slovo peklo (Hell) pochází ze skandinávského slova Hel, které v žádném případě nebylo místem trestu, nebo z indoevropského kel (místo úkrytu, jeskyně).

Všeslovanské slovo „peklo“ bylo pravděpodobně prapůvodně odvozeno z indoevropského kořene pik- či latinského pix = smůla. Představa pekla jako místa, kde se hříšníci trápí v horoucí smůle, byla k Slovanům přenesena ze západu s křesťanstvím. Viz Machek, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*, 1997.

² Viz Minois, George: *Historie des enfers*, 1991.

přirozeného početí dětí a vymírání lidstva (*Potomci lidí*, P. D. Jamesová). Posléze se katastrofické scénáře soustředily na klimatické změny.

Kromě toho výskytů utopií a dystopií v lidské kultuře lze nalézt mnoho. Zajímavým způsobem se koncept utopie objevuje v avantgardě na počátku 20. století. Jak naznačuje etymologie slova, utopie nikdy nemůže být dosaženo. Opačnou tendenci utopie lze vidět na příkladu italského (fašistického) a ruského (bolševického) futurismu.³ Jejich utopie se zmaterializovaly, i když v obráceném smyslu. V Itálii utopie strojů, která podnítila italský futurismus, vedla k nadprodukci automobilů. Komunitní utopie měla mimo jiné na svědomí nacionalismus a fašismus. Nedůvěra v utopii s sebou přinesla království dystopie. Celkově je vztah mezi utopickou představivostí a dystopickou realitou zajímavý. Například obě polohy vyvstávají z představy o rozhlasu, jak ji vyslovil Velemir Chlebnikov. Podle něj se *Rádio budoucnosti*⁴ může stát „*spirituálním sluncem naší země*“, představovat vzrušující dobrodružství komunikace, které se šíří po celé planetě, jednou „*uková jednolitý řetěz celosvětové duše a spojí lidstvo*“, přinese slova a obrazy a osvíti všechny kouty světa. Ale ve stejném článku lze vyčíst proroctví totalitní kontroly, centralizované státní nadvlády, která zničí svobodu, tj. nový zdroj poznání a mezilidského porozumění, a je též hlasem neomezené moci.

Otázka vztahu mezi utopií a dystopií se neustále v rámci literatury vracela. 20. století se stalo dobou, kdy se objevilo největší množství dystopických textů. Při tom se přístup k nim kontinuálně proměňoval zároveň s tím, jak se vyvíjely a střídaly teorie a metodologie společenského plánování, s vývojem společnosti se měnila i recepce těchto procesů v krásné literatuře a poté i v literární vědě a příbuzných oborech.

V této práci je vztah mezi utopií a dystopií nastíněn nejprve v historickém kontextu. Následně se na příkladu jednotlivých děl snažím ponořit do způsobu výstavby antiutopické a dystopické literatury 20. a 21. století. Kromě toho představuje důležitou část terminologické upřesnění používaných, použitých a existujících termínů na poli zkoumání utopické a dystopické literatury.

Stojí za zmínku, že dnes je užití pojmu utopie dosti jednoznačné. Utopie představuje značně podrobný popis neexistující společnosti, která se většinou nachází

³ Viz Berardi, Franco: *The media utopia of the avant-garde*, 2009.

⁴ Samotný článek vyšel v roce 1921.

v odlišném, ale pro čtenáře docela běžném čase a prostoru. Přesnost jejich miniatur „zastiňuje neurčitost historického celku“.⁵ Utopie slouží jako kladný příklad společenské organizace oproti realitě. Z utopie se vyvinul utopismus jako společenské snění, idealizující utopické představy. Často se též vyčleňuje eutopie nebo pozitivní utopie, jako příklad obzvláště kladného způsobu organizace neexistující společnosti, se kterou autor plánoval svého čtenáře seznámit jako s prototypem podstatně lepší společnosti, než je ta, ve které se samotný čtenář nachází. Opačná situace panuje při práci s dystopickou literaturou. Vedle běžně známých termínů antiutopie a dystopie, které se často používají i jako synonyma, se lze setkat i s takovými spojeními jako negativní utopie, utopická satira, kvaziutopie, pseudoutopie, metautopie atd. Většina z těchto termínů nemá jednotnou definici a jejich obsah se může lišit. V této práci vycházím z následující definice: Antiutopii vnímám jako pojem pro označení podrobného popisu neexistující společnosti, kterou autor zamýšlel především jako kritiku utopismu nebo v některých případech i eutopie. Dystopii jako detailní popis neexistující společnosti, která je podstatně horší než existující společnost, a slouží často jako varování před možným nebezpečným vývojem.⁶

V této práci věnuji největší pozornost terminologickým rozdílům mezi termíny antiutopie a dystopie a odlišnostem v jejich užití. Volba antiutopické a dystopické literatury jako hlavního předmětu zájmu mi připadá strategická nejen z politických a společenských důvodů, ale i z důvodu velké popularity tohoto žánru v průběhu 20. a počátku 21. století. Cílem této práce je tedy kritická analýza historie ustavení antiutopické a dystopické literatury, podrobné zkoumání jejich fikčních světů, na jejímž základě se snažím zformulovat teorii petrifikovaných světů. Samotný pojem petrifikované světy zde vnímám jako metaforu nejlépe charakterizující antiutopické a dystopické fikční světy. V rámci této práce často operuji s dnes již dobře známou teorií fikčních světů, která vychází z pojmu fikčního světa či textu, který fikční svět performativně tvoří.⁷ Zároveň využívám známých naratologických nástrojů jako vypravěč, kompozice literárního díla či hledisko (точка зрения).

Ještě, než představím rozvržení celého textu a jeho zamýšlené přínosy, stručně shrnu základní půdorys koncepce. Pro udržení kontinuity vytvoření zmíněných světů začínám svou práci důkladnou analýzou prvního známějšího díla antiutopického žánru,

⁵ Kosík, Karel: *Zítřejšek je v našich rukou*, 1958.

⁶ Viz Sargent, Lyman Tower: *The Three Faces of Utopianism Revisited*, 1994.

⁷ Viz Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*, 2003.

románu Jevgenije Zamjatina *My*, dále se vracím k historii utopické literatury, přičemž největší pozornost věnuji přelomu 19. a 20. století, kdy proběhla nejrazantnější změna – kritika utopických představ a umělého plánování lidských osudů. Následně popisují antiutopickou a dystopickou literaturu jak z historického hlediska, tak i z teoretického. Celou práci uzavírá návrat k ruské literatuře přelomu 20. a 21. století, tj. k tvorbě Vladimira Sorokina. Struktura práce vychází ze snahy zkombinovat historický přístup s literárněvědnou metodologií: první část je výrazně historická, druhá se koncentruje především na mapování předchozího zkoumání antiutopické a dystopické literatury a vymezení problému, třetí již kombinuje historii s teoretickými prvky, čtvrtá a pátá podrobně popisují fikční svět antiutopie a dystopie a v šesté části se znovu soustřeďují na historickou situaci ve světle postupů a metod popsanych v předchozích.

První kapitola začíná charakteristikou Jevgenije Zamjatina, následuje výčet několika možných inspiračních zdrojů pro napsání románu *My*: obě ruské revoluce, hnutí Skythové a Proletkult, literární tvorba jiných autorů čtených a překládaných Jevgenijem Zamjatinem, a také těch, kteří tvořili ve stejném období. Kapitola končí příběhem o vydání románu v pražské redakci časopisu *Svobodné Rusko* (*Воля России*).⁸ Kromě toho se zde pokouším zdůraznit, že důležitou roli nejen pro tvorbu Zamjatina hrály nové filozofické koncepce, které rezonovaly tehdejší ruskou společností. Jak uvádí Vladimír Svatoň: „*Bezpochyby po prvních zkušenostech neklidného 20. století byla formulována nová koncepce ruské identity. Stalo se tak ve dvacátých letech v Praze, jejími autory byli Petr Savickij a kníže Nikolaj Trubeckoj, ucelené historické koncepce vytvořil Georgij Vernadskij. Rusko se nemá soustřeďovat na řešení rozporů evropské civilizace, neboť představuje podle nich specifický ‚euroasijský‘ civilizační typ, založený na soužití (třebas konfliktním) indoevropských i asijských národů. Základem Eurasie je ‚velká step‘, prostor komunikace a migrace etnik, ohraničený horami a tundrou (jeho role se podobala komunikačnímu významu Středozemního moře a později Atlantického oceánu). Na jeho okrajích vznikaly velké říše (Džingischánova, Tamerlánova), které se pokoušely stepní etnika sjednotit a civilizovat: tuto roli plnila i ruská říše, jejíž poslání není dokončeno a v němž pokračoval i režim sovětský, upevňující ekonomickou a komunikační jednotu prostoru. Asijská etnika neznamenal pro Rusko nebezpečí, ale přínos, byla nositelem specifických hodnot,*

⁸ Časopis *Volja Rossii* (*Воля России*) vycházel v Praze původně v období 1920–1921 jako noviny, dále v letech 1922–1932 jako časopis.

projevujících se mj. v úctě k centralizující a vůdcovské moci.” (Svatoň 2016: 121–122). Zdá se, že tyto koncepty ještě zdaleka nejsou vyčerpány a objevují se i v tvorbě současných ruských autorů, nevýrazněji u Vladimira Sorokina. Proto se k ruské literatuře vracím znovu na konci práce a sleduji mimo jiné eurasijský koncept v díle zmíněného postmoderního spisovatele přelomu 20. a 21. století.

Druhá kapitola představuje teoretické základy práce. Zde zavádím pojem *přirozená povaha textu* a stavím ho proti spojení *historické vnímání*. Kladu si otázku, zda existuje rozdíl mezi novějším označením dystopie a starším pojmenování antiutopie. Následuje žánrové vymezení antiutopické a dystopické literatury. Zde též navrhuji „osvobodit“ pojem dystopie z užití pouze v literární teorii a historii a začít ho vnímat jako kulturní fenomén, který dnes funguje jako synonymum pro katastrofu, selhání a všeobecnou bídu. Jedním z důvodů pro navržení mnohem širšího vnímání dystopie je skutečnost, že kritika sociálního inženýrství sice zůstává jednou z klíčových metod dystopické literatury, zároveň se ale dystopická tematika rozšiřuje na jiná média a běžně se používá i v jiných oborech. Tato kapitola končí mapováním zahraničního a českého bádání o antiutopické a dystopické literatuře.

Třetí kapitola popisuje nejprve dějiny utopické a následně antiutopické a dystopické literatury. Pokládám si otázku, co je a co není utopie, a poté na ni hledám odpověď. Zmiňuji několik důležitých rysů utopie – jako mimočasovost, tj. nepřítomnost času a historie, či unifikace a podřízení moci v soukromém a společenském životě pro dosažení utopických cílů. Druhá část kapitoly je věnována antiutopii a dystopii. Pod pojmem antiutopie zde rozumím nevíru v utopii, která obsahuje sociální a politickou kritiku „ideální“ utopické společnosti. Literární antiutopie mimo jiné vidím jako fikční výlety do utopického státu, které se může proměnit v kolizi mezi průvodcem a cestujícím.

Čtvrtá kapitola podrobně popisuje strukturu antiutopického a dystopického díla, včetně představení teorie petrifikovaných světů. Dystopický, popř. antiutopický svět bývá nejčastěji strukturován na základě binární opozice: držitelé moci a většina obyvatelstva. Pozice obou skupin a jejich ukotvení ve fikčním světě se zdají být až petrifikované. Takto se důležitým rysem antiutopické a později i dystopické literatury stává uzavřený až petrifikovaný svět. Pokus o překročení hranic a opuštění petrifikovaného světa se proměňuje v ústřední bod románové zápletky.

Pátá kapitola se věnuje rysům antiutopické a dystopické literatury, které jsem nepojmenovala v předchozí části: fikční společnosti, klíčovými a vedlejšími postavami, a nikoliv na posledním místě pocitům, se kterými jsou podobná díla spojená: strach a tíseň. Fikční společnost zde mívá několik podob: militarizovaná válečná společnost, otroctví, politický despotismus, carcerotopie, vnitřně izolovaný vězeňský stát, rigidní ostrakismus a hédonistická společnost. Klíčové postavy ve zkoumaném druhu literatury také lze sjednotit do tří skupin: protagonista-vypravěč příběhu, postava-spouštěč, všudypřítomný vůdce. Kromě hlavních postav se zde věnuji povaze vedlejších obyvatel fikčních antiutopických a dystopických společností.

Poslední, šestá kapitola podrobně líčí fikční svět románů Vladimira Sorokina *Den opričníka*, *Telurie* a *Ledová trilogie*, které v sobě obsahují výrazné dystopické elementy. Kromě toho se zde v menší míře věnuji též vztahu mezi společenskou situací a literární fikcí, která již tradičně patří k zásadním problémům literární vědy.

Jak jsem již uvedla, práce si klade za cíl provést kritickou historickou a teoretickou analýzu antiutopické a dystopické literatury. Není to však záměr jediný, respektive tento cíl lze rozložit do několika rovin. Zaprvé lze text číst jako samostatné pojednání o historických a teoretických předpokladech utopie, antiutopie a dystopie, za druhé jako představení teorie fikčních světů, kterou popisují především ve čtvrté kapitole. Mým hlavním cílem je přiblížit se problematice antiutopické a dystopické literatury skrz teorii petrifikovaných světů, proto se domnívám, že hlubší porozumění zmíněným otázkám není možné bez podrobného historického přehledu se zvýrazněním minulých a současných přístupů, který zabírá třetinu jinak teoretické práce.

1. Na začátku byli My

Jevgenij Zamjatin považoval za štěstí, když se mohl upřímně, a hlavně naplno věnovat nějaké činnosti; celý život se snažil právě takovou činnost najít. V letech 1905–1918 se hledal v politické a stranické aktivitě, poté v inženýrské práci, dále v literární činnosti, dokonce i lásku považoval za „jeden z druhů tvůrčí práce“.⁹ Během psaní velmi důkladně propracovával formu svých textů, jeho práce nad syžetem a formou byla až „inženýrsky“ precizní. Některé Zamjatinovy povídky a romány proto dokonce v něčem i odrážejí jeho první povolání lodního inženýra. Spisovatelova puntičkářská povaha se projevila též během tvorby jeho nejdůležitějšího románu, což protáhlo finální přípravu textu. Dost o spisovatelově povaze vypovídá jeho přezdívka „Angličan“, která byla spojená s jeho elegantním stylem oblékání, pečlivým výběrem šatů a způsobem vázání kravaty, „anglická“ povaha se projevovala i ve způsobu mluvy, a dokonce i v jeho mlčení.¹⁰ Autoři biografických textů poznamenali, že Zamjatinovými povahovými rysy byly především sebeovládání a neuspěchanost. Pobyt v Anglii v letech 1916–1917 rozvinul jeho trpělivost a úsilí o vnitřní svobodu.¹¹ Chování Zamjatina, kampaň, která byla proti němu vedena v roce 1919, a jeho známý dopis Stalinovi vyvolaly nadšení nejen mezi přáteli, ale i u literátů, se kterými se osobně neznal.¹² Pro plnou rekonstrukci literární osobnosti Zamjatina jsou důležité jeho eseje, předmluvy k dílům jiných spisovatelů a literární přednášky. Píše především o Juriji Anněkovovi, Andreji Bělem, Alexandru Blokov, Maximu Gorkém, Fjodoru Sologubovi, Herbertu Georgi Wellsovi, Anatolu Francovi, Antonu Pavloviči

⁹ Korespondence Jevgenije Zamjatina adresovaná jeho snoubence a posléze manželce Ljudmile Nikolajevně Zamjatinové (1906–1931) a čtyři její dopisy z 15. července, 16., 17. a 23. srpna 1916 RNZ, s. 63 (dopis z 11. července 1910).

¹⁰ Ljubimovová, Marina: *Žiznennij put' a tvorčeskaja manera J. Zamjatina*, 2014.

¹¹ „В 1916 г. - был отправлен в Англию – для наблюдения за постройкой русских ледоколов; между прочим – моё детище одия из самых крупных ледоколов "Александр Невский" – теперь "Ленин".“ Zamjatin, Jevgenij: *Avtobiografija*, 1999.

¹² Začátek dopisu J. V. Stalinovi:

„Уважаемый Иосиф Виссарионович,

приговоренный к высшей мере наказания – автор настоящего письма – обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою.

Моё имя Вам, вероятно, известно. Для меня как для писателя именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжить свою работу я не могу, потому что никакое творчество несмыслимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году усиливающейся травли.“ Zamjatin, Jevgenij: *Ja bojus'*, 1999.

Čechovovi a jiných. Zdroje, které ovlivnily jeho práci, uvádí sám Zamjatin ve své autobiografii z roku 1928:

„Hodně samoty, hodně knih, velmi brzy Dostojevský. Dodnes si pamatuji chvění a rozpálené tváře z Nětočky Nězvanovové. Dostojevský dlouho zůstával, starší, a dokonce i strašný: druhý byl Gogol (a mnohem později Anatole France).“¹³

U Gogola oceňoval a pro vlastní texty přijal především grotesku a syntézu fantastiky a reality. Kromě toho miloval básně ruských a francouzských symbolistů. Jednou z jeho nejoblíbenějších knih byly *Květy zla*.

Samozřejmě ani úděl ruské literatury mu nikdy nebyl lhostejný. Jevgenij Zamjatin se v porevoluční atmosféře následujícím způsobem vyjádřil o jejím osudu:

„Bojím se, že nebudeme mít opravdovou literaturu, dokud se nepřestanou dívat na ruský démos jako na dítě, jehož nevinnost se musí bránit. Bojím se, že opravdovou literaturu nebudeme mít, dokud se nevyléčíme z jakéhosi nového katolicismu, který se ne méně, než ten starý bojí každého kacířského slova. Pokud je tato nemoc neléčitelná, bojím se, že ruská literatura má jen jednu budoucnost – svou minulost.“¹⁴ (Zamjatin 1999: s. 52–53)

Zdá se, že pro literaturu první poloviny 20. století měla mnohem větší význam než pro klasické texty z 19. století grafická podoba textu.¹⁵ Zvláštní důraz byl kladen na rozdělení na odstavce, využití pomlček a dvojitých pomlček ne jako interpunkčního znaménka, ale jako intonačního znaku. Také Jevgenij Zamjatin ve svých textech opětovně využívá interpunkční znaménka jako intonační prvek. S oblibou do textu začleňuje tři tečky a pomlčku, ale také netradiční interpunkci jako dvojitou nebo trojitou pomlčku nebo čtyři

¹³ „Много одиночества, много книг, очень рано – Достоевский. До сих пор помню дрожь и пылающие щеки – от "Неточки Незвановой". Достоевский долго оставался – старший и страшный даже: другой был Гоголь (и гораздо позже – Анатоль Франц).“ Zamjatin, Jevgenij: *Автобиография*, 1999.

¹⁴ „Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не перестанут смотреть на демос российский, как на ребёнка, невинность которого надо оберегать. Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока мы не излечимся от какого-то нового католицизма, который не меньше старого опасается всякого еретического слова. И если неизлечима эта болезнь – я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: её прошлое.“

¹⁵ Viz Davydova, Tat'jana: *Jevgenij Zamjatin*, 1991; Davydova, Tat'jana: *Tvorčeskaja evoljucija Jevgenija Zamjatina v kontekste ruskoj literatury pervoj tret'ji XX veka*, 2000.

tečky, především pro emoční zabarvení na konci věty, ale také pro zesílení významové složky obsahu.

„*Paní Lori?... ne... to není možné...*“ *blekotaly zmateně Bayleyho rty. „Paní Lori, že jste něco takového neříkala? Ach, co to mluvím, ovšemže ne. Samozřejmě...*“¹⁶ (Zamjatin 1999: 45)

Pro vyjádření napětí a starostí svých postav používá úsečné, neúplné věty nebo elipsy, aby dokázal přetlumočit lakonickou řeč postav. Samotné postavy vždy důkladně promýšlel, nikdy nevyužíval náhodné obrazy. Domníval se, že náhodné obrazy vznikají z „*neumění soustředit se, opravdově vidět, uvěřit*“.¹⁷ Přepisování a finální korektura pro Zamjatina znamenaly to, že vyškrtl vše nadbytečné.¹⁸

Svůj nejznámější román *My* začal psát roku 1919, některé části dokončil v roce 1920, většinu práce měl však za sebou až v srpnu 1921.¹⁹ Obvykle bývá tento román považován za jedno z prvních děl světové dystopické literatury.²⁰ Zamjatinova satira je podobně jako v pozdějším a slavnějším románu George Orwella *1984* směřována proti industriálnímu, kapitalistickému Západu, zároveň je v něm výrazně cítit znepokojení ze situace v sovětském Rusku. Právě paralel s porevolučním sovětským Ruskem se chytili sovětsí kritici, když v románu spatřovali pouze antisovětskou propagandu.²¹ Podobný názor často převládal i u zahraničních recenzentů.

¹⁶ Zde se jedná o povídku *Lovec duší*.

¹⁷ „*Отдельными, случайными образами я пользуюсь редко: они – только искры, они живут одну секунду – и тухнут, забываются. Случайный образ – от неумения сосредоточиться, по-настоящему увидеть, поверить.*“ Zamjatin, Jevgenij: *Ja bojus'*, 1999.

¹⁸ Viz Davydova, Tat'jana: *Tvorčeskaja evoljucija Jevgenija Zamjatina v kontekste russkoj literatury pervoj tret'ji XX veka*, 2000; Frezinskij, Boris: *Tambovskij angličanin J. Zamjatin*, 2015.

¹⁹ Curtisová, Julie: *Istorija izdanija romana „My“, perevody i publikacii*, 2011.

²⁰ Booker, M. Keith: *Dystopian Literature. A Theory and Research guide*, 1994; Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*, 2017.

²¹ „*С художественной стороны роман написан превосходно. Замятин достиг здесь полной самостоятельности и зрелости. Тем хуже, ибо все это идет на служение злему делу...*“ А. К. Voronskij: *Jevg. Zamjatin*, 2011.

„*Однoboкoe yмeниe Зaмeятинa, вepoтнo, и cтвopaeт eмy пoтoлoк. ... Пo-мoeмy, мup, в кoтopый пoпaли гepoи Зaмeятинa, нe cтoлькo пoxoж нa мup нeудoчнoгo coциaлизмa, cкoлькo нa мup, пocтpoєнный пo зaмeятинcкoмy мeтoдy.*“ Viktor Šklovskij: *Potolok Jevgenija Zamjatina*, 2011.

Americký rusista Alex M. Shane se na základě analýzy Zamjatinovy korespondence domnívá, že první redakce románu vznikla v letech 1919–1920.²² O tom svědčí četné články, které Zamjatin v uvedeném období publikoval. Většina myšlenek ze statí „Bojím se“, „O literatuře, revoluci, entropii a jiných věcech“, „Skythové-li“ atd. se zpětně objevila ve finální redakci díla. O svém románu *My* Jevgenij Zamjatin často říkal, že se jedná o jeho nejzábavnější a zároveň nejvážnější prózu.²³ Tento fakt pravděpodobně vysvětluje autorovu snahu o vydání textu nejen ve vlasti, ale i v zahraničí. První anonce na román *My* vyšly v Rusku v dubnu a červnu 1921. Následně v září 1921 píše berlínský časopis *Ruská kniha* (*Русская книга*): „Jev. I. Zamjatin napsal román *My*, zobrazující komunistickou společnost za 800 let“ (*Ruská kniha* 1921: 21). V sovětském Rusku většina nakladatelství a časopisů odmítla publikaci románu i po několika autorových pokusech o jeho vydání, navíc byl uložen cenzurní zákaz na vydání díla v původním jazyce. Spisovatel se však stále snažil seznámit čtenáře se svým románem a jeho různé části představil na čteních v Moskvě a Leningradu. Po dalších zákazech ze strany cenzury zanechal Zamjatin na jaře 1924 všech pokusů o uveřejnění tištěné podoby románu v ruštině a zaměřil se na možnost jeho vydání v překladu, především na Západě.

Existuje několik teorií, jak román *My* vznikl, ale ani v Zamjatinových denících, ani v jeho korespondenci o něm nenajdeme žádné zmínky.²⁴ Až na konci devadesátých let 20. století byl v americkém archivu objeven strojopis textu s úpravami jeho ženy Ljudmily Zamjatinové.

Přesto se zdá, že podobu fikčního světa prvního dystopického románu, jenž představoval počátek žánrové kategorie dystopické literatury, nejvíce ovlivnila Velká říjnová revoluce, metafora Skythů a také kulturní hnutí Proletkult.

²² Shane, Alex M.: *The Life and Works of Evgenij Zamiatin*, 1968.

²³ Curtisová, Julie: *Istorija izdanija romana „My“, perevody i publikacii*, 2011.

²⁴ *ibid.*

1.1. My – revoluce

„Co je revoluce?

Odpověď ve stylu Ludvíka XIV: revoluce – to jsme my.“

Jevgenij Zamjatin²⁵

Jevgenij Zamjatin na rozdíl od jiných ruských autorů v emigraci mluvil o revoluci spíše pozitivně, dokonce píše, že velmi lituje toho, že neviděl únorovou revoluci a poznal pouze tu říjnovou. Své pocity přirovnával ke stavu, když někdo nikdy nebyl zamilován a pak se najednou probudil a zjistil, že je minimálně deset let ženatý.²⁶ Vnímal revoluci jako všelidský existenční zákon, tvrdil, že revoluce je všude, že je nekonečná, neboť lidský život je nekonečná změna, nekonečná „výbušná proměna“.²⁷

Na říjnové revoluci mu především vadila její pozdější glorifikace bolševiky.²⁸ Pro něj říjnová revoluce navždy zůstala pozitivním symbolem, který nepotřebuje dogmatický výklad. Tento postoj je patrný v jeho obhajobě revoluce z roku 1923 zachycené v textech Serapionových bratrů.²⁹ V článku „Nová ruská próza“ píše, že v současné ruské, sovětské

²⁵ Zamjatin, Jevgenij: *O literatuře, revoluci, entropii a jiných věcech*, 1999. Článek byl napsán v říjnu 1923 pro časopis *Kruh*. „Революция – всюду, во всем; она бесконечна, последней революции – нет, нет последнего числа. Революция социальная – только одно из бесконечных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон (universum) – такой же, как закон сохранения энергии; вырождения энергии (энтропии).“

²⁶ Jedná se o Zamjatinovy vzpomínky na říjnovou revoluci: „Очень жалко, что не видел февральской революции, и знаю только октябрьскую. Это все равно, что никогда не знать влюбленности и однажды проснуться женатым, уже лет этак десять.“ *Novaja russkaja kniga*, 1922.

²⁷ Keldyš, Vsevolod: *Zamjatin – publicist i kritik*. 1999.

²⁸ Viz Zamjatin, Jevgenij: *O služebnom iskusstvě; Novaja russkaja proza; O literaturě, rěvolucii, entropii i o pročem*, 1999.

²⁹ Serapionovi bratři je skupina mladých ruských spisovatelů, která vznikla v Petrohradě v roce 1921 původně ze žáků Jevgenije Zamjatina a Viktora Šklovského. Samotná skupina byla napadána bolševickou literární kritikou za nedostatek komunistické ideologie v tvorbě svých členů.

literatuře neexistuje nepřátelský přístup k revoluci, ten musel být vynalezen pro zmírnění pocitu nudy.³⁰

Ve stejné době vydává pod názvem „O revoluci, literatuře a jiných věcech“ zásadní článek pro pochopení jeho postoje k revoluci.

„Revoluce je všude, ve všem; je nekonečná, poslední revoluce neexistuje, neexistuje také poslední číslo. Sociální revoluce je jen jedním z nekonečných čísel: revoluční zákon není sociální, ale mnohem větší – kosmický univerzální zákon (universum) je stejný jako zákon zachování energie; degenerace energie (entropie).“ (Zamjatin 1999: 95)

Tento článek poslal Zamjatin Maximilianu Vološinovi do časopisu *Kruh* a věřil, že stať musí vyvolat širokou odezvu. Nestalo se tak. Když se podíváme na autorův román, najdeme tam velmi podobná slova, která o několik let později vkládá do úst I:

„To je nemožné! To je nesmysl! Copak nechápeš, že to, co chcete udělat – je revoluce?“

„Ano, revoluce! Proč by to byl nesmysl?“

„Nesmysl – protože k revoluci už nemůže dojít. Protože naše... to neříkáš ty, to říkám já – naše revoluce byla poslední. A žádná další revoluce už nemůže přijít. To ví každý...“

Výsměšný, černý trojúhelník obočí:

„Můj milý, jsi matematik. Dokonce víc, jsi filozof – v matematice.

Tak mi jmenuj poslední číslo.“

„Jak to? Já... nerozumím. Jaké – poslední?“

„No poslední, nejvyšší, to největší.“

³⁰ Zde Zamjatin reaguje na útoky proti Serapionivým bratrům: „Серapiоновы братья – не Моцарты, конечно, но Сальери есть и у них, и все это, разумеется, чистейший сальеризм: писателей, враждебных революции, в России сейчас нет – их выдумали, чтобы не было скучно. А поводом послужило то, что эти писатели не считают революцию чахоточной барышней, которую нужно оберегать от малейшего сквозняка.“

„Ale I – to je přece nesmysl. Když číslo čísel je nekonečno, jaké chceš ještě poslední?“

„A jakou chceš ty poslední revoluci? Žádná revoluce není poslední, revoluce nemají konce. Poslední revoluce – to je pro děti. Děti se nekonečna bojí a je zapotřebí, aby v noci klidně spaly [...]“³¹ (Zamjatin 2006: 133)

³¹ „— Это немыслимо! Это нелепо! Неужели тебе не ясно: то, что вы затеваете, — это революция?

— Да, революция! Почему же это нелепо?

— Нелепо — потому что революции не может быть. Потому что наша — это не ты, а я говорю — наша революция была последней. И больше никаких революций не может быть... Это известно всякому...

Насмешливый, острый треугольник бровей:

— Милый мой, ты — математик. Даже — больше: ты философ — от математики. Так вот: назови мне последнее число.

— То есть? Я... я не понимаю: какое — последнее?

— Ну — последнее, верхнее, самое большое...

— Но, I, — это же нелепо. Раз число чисел бесконечно, какое же ты хочешь последнее?“

— А какую же ты хочешь последнюю революцию? Последней — нет, революции — бесконечны. Последняя — это для детей: детей бесконечность пугает, а необходимо — чтобы дети спокойно спали по ночам...”

1.2. My – Skythové

Matematické obrazy z Blokových *Skythů*, studená čísla a obzvlášť integrály se staly jedním z prvních impulsů pro racionální, reglementovaný fikční svět románu *My*. Ve své poslední během dvou lednových dnů roku 1918 napsané a o několik dnů později zveřejněné básni *Skythové* Alexandr Blok píše:

„Jen jděte všichni! Jděte na Ural!

Misto! Chceme spatřit onu bitvu celou

Železných strojů, kde dýchá integrál,

A mongolskou hordou zdivočelou.“³² (Blok 1957: 51)

Slovo integrál z básně Bloka *Skythové* se objevuje v románu *My* jako název kosmické lodi, kterou staví Jednotný stát pro ovládnutí celého světa. Objevují se v ní také „studená čísla“ jako symbol tehdejší společnosti:

„Vše milujem – i chladných čísel žár,

i tajnou sílu božských jasnozření.

My chápem, co je esprit, galské duše dar,

i chmurný německý genij.“³³ (ibid.: 50)

Sborník *Skythové 2*, s podobným názvem jako titul Blokovy básně, vyšel v Petrohradě na konci roku 1917. Většina přispěvatelů vnímala sociální revoluci jako krok k opravdové skythské revoluci ducha. Vůdčí osobností této skupiny byl R. Ivanov-Razumnik, politicky si Skythové byli blízcí s levicovými esery (strana socialistů

³² „Идите все, идите на Урал!

Мы очищаем место бою

Стальных машин, где дышит интеграл,

С монгольской дикою ордою!“

³³ „Мы любим всё — и жар холодных чисел,

И дар божественных видений,

Нам внятно всё — и острый галльский смысл,

И сумрачный германский гений...”

revolucionářů). Samotný sborník byl sestaven ještě před říjnem 1917 a kromě jiného do něj byla zařazena novela Jevgenije Zamjatina *Ostrované* (1917).

Je důležité poznamenat, že na konci dvacátých let 20. století Zamjatin v žádném případě nebyl neznámou osobností ruského literárního života: měl důležité postavení v petrohradském Domě umění, který sdružoval literáty a umělce, například Maxima Gorkého, Alexandra Bloka, Nikolaje Gumiljeva, Korněje Čukovského a jiné. Po roce 1930 sovětské vedení jeho roli v počátečních letech formování sovětské literatury popíralo.³⁴ Kvůli radikálním názorům na sovětskou vládu jeho jméno zmizelo ze sovětských dějin ruské literatury. O síle jeho postavení mimo jiné svědčí báseň Vladimira Majakovského *Mistrům vázaných a nevázaných slov, jezdicím v létě na venkov*:

„Co popřát vám,

sire Zamjatine?

Ať se vám

k peru

ruka vine.

Na kritiku

vaší tvorby

nestačí můj vkus,

nebudu

hledat břevno

v cizím oku;

jen prosím,

pamatujte,

³⁴ Shane, Alex M.: *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*, 1968.

slavíte-li Rus,

že ona

je sovětská –

už deset roků!“³⁵ (Majakovskij 1982: 181)

Poté, co sir Zamjatin přečetl vytištěný almanach *Skythové 2*, a také pravděpodobně pod vlivem posledních událostí, reagoval v roce 1918 na článek „Skythové-li?“, který vyšel v časopisu *Mysl*, následujícím způsobem:

*„Ale jsou-li to Skythové? Ne, nejsou. Opravdoví Skythové, revolucionáři a opravdoví svobodní budou za jakéhokoliv zřízení, neboť plní ,práci... permanentní revolučnosti pro jakéhokoliv zřízení, pro jakýkoliv vnější pořádek‘. “*³⁶ (Zamjatin 1999: 34)

A o něco výše ve stejné stati:

³⁵ „Что пожелать вам,
сэр Замятин?
Ваш труд
заранее занятен.
Критиковать вас
не берусь,
не нам
судить
занятые светское,
но просим
помнить,
славя Русь,
что Русь
— уж десять лет! —
советская.“

Majakovskij, Vladimir: *Rabotnikam pěra i prozy, na lěto jeduščim v kolchozy* („Što poželať vam, ser Zamjatin), 1958.

³⁶ „Но скифы ли это? Нет, не скифы. Скифы подлинные, революционеры и вольники подлинные – будут при всяком строе, ибо у них – "дело... в вечной революционности – для любого строя, для любого внешнего порядка.“

*„Naštěstí ostříhat Skytha pod nulté číslo není tak jednoduché, ještě dlouho budou koukat na všechny strany ostnaté víry, a kentaur ve stáji bude ještě dlouho ze starého zvyku nevhodně řehtat.“*³⁷ (ibid.: 27)

Samotný článek je zaměřen zejména proti omezování svobody, k němuž docházelo v tehdejší sovětské společnosti. Skythové tehdy představovali velmi populární metaforu pro popsání revolučního vichru. Tatáž stat' je především polemikou s textem Razumnika Vasiljeviče Ivanova-Razumnika „Dvě Ruska“.

Zamjatin viděl v obrazu Skythů nekonečný symbol permanentní revoluce. Podle jeho názoru ho zneužití a následná degradace pojmu proměnilo v povrchní nálepku. Filozofii Skythů spojoval spisovatel s myšlenkou volnosti, symbolem svobody a solidarity, kvůli kterým se odmítá přítomnost ve jménu budoucnosti, nekonečným pohybem jako zárukou lidského pokroku v boji s filistrovskou povahou, se snoubením revoluce s kacírstvím, které se vždy navzájem ovlivňují a spouštějí nejlepší lidské činy. Proto i polemikou s Ivanovem-Razumnikem plnil svou další celoživotní snahu – zápas s povrchností a filistrovskou povahou v lidech.³⁸

³⁷ „К счастью скифа остричь под нулевой номер – не так-то легко: ещё долго будут торчать колючие еретические вихры, и уже в стойле – кентавр ещё долго, по старой привычке, будет не вовремя ржать.“

³⁸ Nabokov tento pojem později přiblížil ve svých přednáškách o ruské kultuře: „Filistr je plně dospělá osoba, jejíž zájmy se točí kolem materiálních a všedních věcí, její mentální stav se skládá ze základních idejí a konvenčních ideálů jeho nebo její skupiny a doby.“ Nabokov, Vladimir: *Philistines and Philistinism*, 1981.

1.3. My – Proletkult

Během psaní jeho nejznámějšího románu ovlivnila Zamjatina nejen báseň Alexandra Bloka *Skythové* nebo sborník *Skythové 2*, ale i hnutí Proletkult, zrozené nedlouho před říjnem 1917. Zakladatelé Proletkultu sami sebe považovali za jediné budovatele budoucnosti. V roce 1920 počet středisek proletářské kultury velmi rychle rostl a dosáhl okolo 300 poboček. S koncem období vojenského komunismu se proletkultové hnutí zdálo jako utopický, extrémní projekt, který brzy začal ztrácet na aktuálnosti. Pro koncepci bylo zájmeno „my“ klíčové: my představovalo symbol davu a také předobraz moderního stroje, který pohltí vůli jednotlivců pro společné cíle.

V článku „Domáci a divocí“ pro časopis *Národní práce* (Дело народа) Zamjatin napsal: „Musíme zřídit akademii domácích snilků. Je to divné: ještě žádná vláda s tímto nápadem nepřišla. A kdyby na něj nějaká přišla – existovala by věčně: pro vládu neexistuje lepší podpora než domáci.“³⁹ (Zamjatin 1999: 99)

Jako nezávislé masové kulturní hnutí byl Proletkult v raných dějinách sovětského Ruska jedinečný utopický fenomén. Klíčové principy, samostatnost a samostatná činnost (самостоятельность и самостоятельность) měly podporovat kreativitu jednotlivých poboček. Požadavky na autonomii představovaly důvod budoucího napětí mezi obhájci místní kontroly a těmi, kteří doufali, že vytvoří centralizované národní hnutí. Nové pobočky Proletkultu vznikly z mnoha důvodů a jedním z nich bylo často pokračování ve vzdělávacích projektech koncipovaných dlouho před revolucí, nebo agitace za sovětské vítězství v občanské válce. Jedna z původních představ lidového komisaře pro vzdělání Anatolije Lunačarského o snoubení kulturního hnutí s odbory, socialistickou stranou a družstvy byla mnohem ambicióznější než elitní vzdělávací školy, které kdysi navrhoval utopický myslitel Alexandr Bogdanov.

Během prvních let sovětského režimu se všechny nové instituce nacházely v potenciální konkurenci. Podle názoru jeho zakladatelů měl být Proletkult nezávislým obhájcem průmyslových proletářů v oblasti kultury. Sovětská vláda okamžitě pochopila, že vzdělání a umělecké spolky představují silné kanály, které umožňují založit nový

³⁹ „Нaдо учреждать академии домашних мечтателей. Это странно: еще ни одно правительство до этого не додумалось. А додумайся какое-нибудь – оно существовало бы вечно: нет для правительства лучшей опоры, чем эти, домашние.“

společenský a politický kurz. Po nástupu k moci začali bolševici strukturální reorganizaci národního kulturního života. Petrohradský Proletkult byl formován v opozici vůči představám předsedy prozatímní vlády Alexandra Kerenského a jeho vlády. Když se bolševici dostali k moci, Proletkult se odmítl vzdát své autonomie. Jeho původní zakladatelé trvali na tom, aby nezávislý Proletkult posílil postavení proletariátu v novém politickém uspořádání.⁴⁰

Konflikty mezi Proletkultem a Národním komisariátem pro vzdělání RSFSR (Narkompros) začaly brzy poté, kdy organizace začala fungovat, tj. od roku 1918. Představitelé nové moci argumentovali, že členové Proletkultu nechápali, jak revoluce změnila politickou krajinu.⁴¹ Přesto byl Proletkult zpočátku dobře financován novou vládou. Během první poloviny roku 1918 získal od Narkomprosu rozpočet přes 9 200 000 rublů, celkový rozpočet na vzdělání dospělých činil 32 500 000 rublů. Petrohradská organizace obdržela velkou, luxusní budovu, která se nachází na ulici u Něvského prospektu a která byla dříve šlechtickým klubem. Brzy byla přejmenována na Palác proletářské kultury a ulice pak na ulici Proletkultu. Toto jméno jí zůstalo ještě dlouho po zániku organizace.⁴²

Budoucí podoba organizace byla naplánována během diskuzí a konferencí (především moskevské z roku 1918). V čele měl být ústřední výbor, který byl vybrán národní radou. Základním článkem Proletkultu měla být „továrna“ nebo „dílna“, kde by se shromáždili pracovníci se zájmem o kulturu. „Tovární kruhy“ se měly spojit a vytvořit okresní Proletkulty a ty by se měly začlenit do městské organizace. Městské skupiny by se pak sjednotily a z této pyramidy by vznikla národní organizace.

Popularita utopického kulturního hnutí ohromila i své nejoptimističtější příznivce. Expanze Proletkultu byla tak rychlá a chaotická, že centrální organizace nemohla kontrolovat a sledovat všechny pobočky a jejich činnost. Nové skupiny se otvíraly a zavíraly ve vlnách – probíhala občanská válka, finanční problémy a také lokální boje o kulturní vize. V některých oblastech začal Proletkult pracovat před státními vzdělávacími agenturami a nabízel nejvíce komplexních místních programů. Ve velkých městech jako Moskva a

⁴⁰ Mallyová, Lynn: *Culture of the future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, 1990.

⁴¹ Naděžda Krupská se obávala, že by Proletkult odváděl své členy od důležitého úkolu výstavby nového státu a z důvodu své autonomie by se proměnil v hrozbu pro nový sovětský stát.

⁴² Mallyová, Lynn: *Culture of the future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*, 1990.

Petrohrad sponzoroval Proletkult širokou sít' sousedských klubů v dělnických obvodech. Většina času centrální komise byla vynaložena na to, aby zjistila, co se děje v provinciích.

Na praktiky Proletkultu Zamjatin reagoval v roce 1918 v článku „O služebném umění“:

„Jak je možné věřit, že se starají o zkrášlení života ti, kteří Kreml, citadelu krás, proměnili na rudoarmějskou citadelu? Co mají s krásou společného osoby, které se již narodily s hroší kůží, a co má krása společného s nimi?“

Nejvíce ponižující je služebnická role, kterou vládnoucí Archandělové ukládají umění a při tom ještě cinkají stříbrnými mincemi.“⁴³ (Zamjatin 1999: 35)

Podobně se vyjádřil i ke stylu psaní některých představitelů nového umění v roce 1923.

„Posad'te do vozu policejního důstojníka nebo komisaře, vůz stejně zůstane vozem. A takto zůstane literatura včerejší, i když vezete ‚revoluční způsob života‘ po vyšlapané cestě, dokonce i když ho vezete s odvážným trojspřežením se zvonečky.“⁴⁴ (ibid.: 99)

V útocích na současnou oficiální ruskou literaturu pokračoval i během své návštěvy Prahy. Takto reagoval na otázku Naděždy Melnikové-Papouškové ohledně soudobé ruské literatury:

„Poslyšte, jsem inženýr, a proto si dovolím určitou technickou metaforu: je možné udělat z ryzího zlata strojní součástky, ba ještě víc, je možné, že tyto stroje budou pracovat, ale racionálním se to nazvat nemůže. A něco právě takového děje se nyní s ruskou beletrií, která před rokem musela dávat ‚industriální črty‘ a nyní jde za heslem ‚Hrdina práce‘. To i

⁴³ „Можно ли верить, что заботятся об украшении жизни те, кто из Кремля, цитадели красоты, сделал красногвардейскую цитадель? Какое дело до красоты принципиальным бегемотам и какое дело красоте до них?“

Тяжелее всего унижительная, прислужническая роль, какую навязывают искусству правящие архангелы, позвянивая серебряниками.“

⁴⁴ „Посадить в телегу исправника или комиссара, телега все равно останется телегой. И все равно литература останется вчерашней, если везти даже и «революционный быт» по наезжему большаку – если везти даже с лихой с колокольцами твоейке.“

ono je dosti slabé, protože prostředí a typy se studují slabě, exkursně a na hlubší a vážnější vniknutí do tématu není času.“⁴⁵ (Melniková-Papoušková, 1932)

Kromě praktik nového kulturního hnutí, jeho zacílení na politizaci umění a často velmi povrchní vnímání složitých kulturních procesů mohla spisovateli pravděpodobně vadit jistá míra konkurence petrohradskému Domu umění,⁴⁶ a zvláště skupině Serapionovi bratři. Nejde o konkurenci v přímém slova smyslu, neboť na Proletkultu Zamjatinovi vadila především pásová výroba spisovatelů a literátů. Sám se obával „řadové výroby“ a uniformity stylu u Serapionových bratrů, ale doopravdy věřil, že každý ze spisovatelů našel svůj vlastní styl. Své pocity a názory na utopický celostátní kulturní projekt vyjádřil také v rámci románu *My*:

*„A co váš Integrál? Kdy už poletíme vzdělávat obyvatele jiných planet? Jen si pospěšte, pospěšte si! Nebo vám toho my básníci načmáráme tolik, že to váš Integrál nepobere. Každý den od osmi do jedenácti...“*⁴⁷ (Zamjatin 2006: 34)

Zde se zaměřil především na množství produkce, které noví theofilové chrlili s pozoruhodnou rychlostí. Podle něho se proměňují v dobré literární měšťáky. V dalším citátu si všímá především kvality nové literatury.

„Vtom se jedna z těch obrovitých rukou zvolna pozdvihla – pomalé, železné gesto – a poslušno zdvížené ruky sestoupilo z tribun jakési číslo a přiblížilo se ke Krychli. Byl to jeden ze státních básníků, jemuž připadl šťastný los ověřit slavnost svými verši. A již hřmějí nad tribunami božské kovové jamby – o tom šílenci se skleněnými očima, který stojí tam na schodech a čeká na logické důsledky svých šílených činů.

⁴⁵Melniková-Papoušková, Naděžda Filaretovna: *Z mých setkání a rozmluv s Jevgenijem Zamjatinem*, 1932.

⁴⁶ Organizace založená roku 1919 v Petrohradu z iniciativy Maxima Gorkého sídlila na adrese Mojka 39 (Čičerinův dům) a fungovala do roku 1923. Hlavním cílem Domu umění byla organizace kulturních večerů, koncertů a výstav a vydávání knih. Dům řídila nejvyšší rada, do které patřili A. Achmatovová, J. Anněnkov, A. Volynský, M. Dobužinský, J. Zamjatin a jiní.

⁴⁷ „ – Ну, а как же ваш "Интеграл"? Планетных-то жителей просвещать скоро полетим, а? Ну, гоните, гоните! А то мы, поэты, столько вам настрочим, что и вашему "Интегралу" не поднять. Каждый день от 8 до 11...“

Požár. V jambech se kymácejí domy, tryskají vzhůru jako tekuté zlato, teď se zřítily. Zelené stromy se svíjejí, kape z ruch míza – už zbyly jen černé kostry. Ale přišel Prométheus (to jsme samozřejmě my) –

a oheň k strojům zapřáhl

a chaos zákonem byl spoután. ⁴⁸ (ibid.: 38)

Celkovou charakteristiku Proletkultu podává skrze analýzu románového Ústavu státních básníků a spisovatelů:

„Postupoval jsem od části k celku; částí byl R-13, vznešeným celkem náš Ústav státních básníků a spisovatelů. Uvažoval jsem: jak je možné, že starověkým lidem nebyla nápadná všechna nesmyslnost jejich literatury a poezie. Obrovitá, úžasná síla uměleckého slova přicházela nazmar. Je to směšné – každý si psal, co ho napadlo. Stejně směšné a hloupé jako to, že jejich moře tupě naráželo celý den do břehů a miliony kilogrammetrů obsažené ve vlnách dodávaly vznět jen citům milenců. My jsme z milostného šepotu vln vytěžili elektřinu, z šelmy prskající vzteklou pěnu jsme udělali domácí zvíře; a stejně jsme zkrotili a osedlali kdysi divoký živel poezie. Dnes už není poezie opovážlivým slavičím tlukotem – je státní službou, je prospěšná. [...]

Naši básníci se již nevznášejí v oblacích, sestoupili na zem, krácejí s námi bok po boku za zvuků přísného mechanického pochodu Hudebního podniku; jejich lyrou je jitrní šustění elektrických zubních kartáčků i hrozný praskot jisker v Dobrodítelově Stroji, vznešená ozvěna Hymny Jednotného státu i intimní cinkot křišťálově zářící noční vázy,

⁴⁸ „И вдруг одна из этих громадных рук медленно поднялась – медленный, чугунный жест – и с трибун, повинувшись поднятой руке, подошел к Кубу нумер. Это был один из Государственных Поэтов, на долю которого выпал счастливый жребий – увенчать праздник своими стихами. И загремели над трибунами божественные медные ямбы – о том, безумном, со стеклянными глазами, что стоял там, на ступенях, и ждал логического следствия своих безумств.

...Пожар. В ямбах качаются дома, взбрызгивают вверх жидким золотом, рухнули. Корчатся зеленые деревья, каплет сок – уж одни черные кресты склепов. Но явился Прометей (это, конечно, мы).

И впряг огонь в машину, сталь,

И хаос заковал законом’.“

vzrušující šelest padajících záclon, veselé hlasy nejnovější kuchařské knihy i neslyšný šepot pouličních membrán.“⁴⁹ (ibid.: 54)

Skoro prorocky mluvil o nové literární kritice a literatuře přesahující dobu v článku „O literatuře, revoluci, entropii a jiných věcech“:

„Spravedlivě stínají hlavu kacířské, zasahující do dogmat literatuře, je škodlivá.

*Ale škodlivá literatura je užitečněji užitečná: protože je anti-entropická, protože je prostředkem pro boj s kalcifikací, sklerózou, kůrou, mechem a odpočinkem. Je utopická, směšná – jako Babeuf v roce 1797: má pravdu až za sto padesát let.“*⁵⁰ (Zamjatin 1999: 97)

Ve většině svých publicistických článků z let 1917 až 1920 v žádném případě nestojí proti revoluci jako takové, ale útočí proti konkrétním praxím a především proti rychlému a bezmyšlenkovitému přijetí myšlenek a jejich následnému šíření v překroucené podobě.

„Z celé záplavy západní kultury, která zavalila Rus skrz vysekané okno do Evropy, si nána Jekimovna osvojila jen messieur, mademoiselle, assemblée, pardon. Nezadržitelně, bezděky jako kov k magnetové hoře se přitahuje tato metafora k našim držitelům vítězství. Z francouzských revolucí, z Gercena, z Marxe se dokázali našprtat jen assamblée a pardon

⁴⁹ „Вот был мой путь: от части к целому; часть – R-13, величественное целое – наш Институт Государственных Поэтов и Писателей. Я думал: как могло случиться, что древним не бросалась в глаза вся нелепость их литературы и поэзии. Огромнейшая великолепная сила художественного слова – тратилась совершенно зря. Просто смешно: всякий писал – о чем ему вздумается. Так же смешно и нелепо, как то, что море у древних круглые сутки тупо билось о берег, и заключенные в волнах силлионы килограмметров – уходили только на подогревание чувств у влюбленных. Мы из влюбленного шепота волн – добыли электричество, из брызжущего бешеной пеной зверя – мы сделали домашнее животное: и точно так же у нас приручена и оседлана когда-то дикая стихия поэзии. Теперь поэзия – уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия – государственная служба, поэзия – полезность. [...]“

Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода; их лира – утренний шорох электрических зубных щеток и грозный треск искр в Машине Благодетеля, и величественное эхо Гимна Единому Государству, и интимный звон хрустально-сияющей ночной вазы, и волнующий треск падающих штор, и веселые голоса новейшей поваренной книги, и еле слышный шепот уличных мембран.“

⁵⁰ „Справедливо рубят голову еретической, посягающей на догмы, литературе – вредна. Но вредная литература полезнее полезной: потому что она антиэнтропична, она – средство для борьбы с обызвествлением, склерозом, корой, мхом, покоем. Она утопична, нелепа – как Babeuf в 1797 году: она права через полтора века лет.“

s nižně novgorodským přízvukem, proto tolik prvků vaudevillu v jejich čínech a v psaných památkách, které ponechávají jako dědictví svým milovaným potomkům.“⁵¹ (ibid.: 29)

⁵¹ „Из всей лавины западной культуры, хлынувшей на Русь чрез прорубленное в Европу окно, дура Екимовна усвоила только: мусье – мамзель – асамблея – пардон. Неудержимо, невольно, как железо к Магнит-Горе, притягивается этот образ к победоносцам нашим. Ведь это они из французских революций, из Герцена, из Маркса – только и зазубрили: ассамблея и пардон – с нижегородским акцентом, и оттого так много водевильного в деяниях их и в письменных памятниках, оставленных ими в наследство любимым потомкам.“

1.4. Nás je 150 000 000

Kromě již zmíněné revoluce, koncepce Skythů a hnutí Proletkultu je podle slov Leonida Dolgopolova dalším významným zdrojem inspirace pro román polemika s futuristickou poémou Majakovského *150 000 000* (1919–1920), který se stal částečnou inspirací pro postavu básníka R-13 z románu *My*.⁵²

„My prošli jsme velkoměsta,

pronikli tundrami,

prošlapali bezpočet bahnisk a louží.

Přišly nás milióny,

milióny pracujících,

milióny těch, kteří robotí

a slouží.

My přišli jsme z bytů,

my utekli ze skladišť,

z tržnic, požárem ozářených.

Nás přišly milióny,

milióny věcí

rozbitých,

zlámaných,

zpotvořených.

My s hor jsme sestoupili,

⁵² Dolgoplov, Leonid: *J. Zamjatin a V. Majakovskij (K istorii vzniknovenija zamysla romana My)*, 2015.

z lesa se spustili,

z polí, po léta ležících ladem.

My přišli jsme,

milióny,

milióny hověd

zdivočených,

tupých,

vyhublých hladem.

Přišli jsme,

milióny

ateistů,

pohanů,

neznabožů.

Čelem,

rezavým železem,

polem

se pokloníme

a k pánu bohu

*se vroucně pomodlíme.*⁵³ (Majakovskij 1972: 28–31)

⁵³

*Мы пришли сквозь столицы,
сквозь тундры прорвались,
прошагали сквозь грязи и лужицы.
Мы пришли миллионы,*

V poémě se pod označením „my“ podobně jako v Proletkultu skrývá jednotný národ, který pohlcuje jednotlivé osobnosti.

„Nejobratnějšími se ukázali být futuristé: neztráceli zbůhdarma čas a prohlásili, že dvorská škola jsou samozřejmě oni. A během roku neslyšeli jsme nic jiného než její žluté, zelené a malinové výkřiky. ... Futurismus zahynul. A stále uprostřed placatého kovového futuristického moře stojí jeden maják – Majakovskij. Protože nepatří k obratným: zpíval o

*миллионы трудящихся,
миллионы работающих и служащих.
Мы пришли из квартир,
мы сбежали со складов,
из пассажей, пожаром озаренных.
Мы пришли миллионы,
миллионы вещей,
изуродованных,
сломанных,
разоренных.*

*Мы спустились с гор,
мы из леса сползлись,
от полей, годами глоданных.
Мы пришли,
миллионы,
миллионы скотов,
одичавших,
тупых,
голодных.*

*Мы пришли,
миллионы
безбожников,
язычников
и атеистов -
биясь
лбом,
ржавым железом,
полем -
все
истово
господу богу помолимся.*

revoluci už tehdy, kdy ostatní ještě seděli v Petrohradě a bombardovali básněmi s dalekým dostřelem Berlín.“⁵⁴ (ibid.: 50)

Kromě domácích inspiračních zdrojů a Anglie, kde Zamjatin zmeškal únorovou revoluci, hrála pro výstavbu fikčního světa románu roli koncepce nové průmyslové výroby v podobě *Principů vědeckého řízení* (1911) Fredericka Winslowa Taylora, která inspirovala Henryho Forda k použití systému pásové výroby.⁵⁵ Na jednu stranu se někomu s povoláním lodního inženýra mohlo podobné matematicky přesné řízení zdát fascinujícím, ale jako spisovatel, který si nejvíce cenil svobody, zde zároveň viděl velké nebezpečí. Dalším způsobem, jak interpretovat román *Мы*, je autorův pokus o nastavení rovnováhy mezi tehdy moderními technologiemi a mechanizující se civilizací, mezi entropií a revolucí ducha.

⁵⁴ „Наиюрчайшими оказались футуристы: не медля ни минуты – они объявили, что придворная школа – это, конечно, они. И в течение года мы ничего не слышали, кроме их жёлтых, зелёных и малиновых торжествующих кликов. ... Футуризм сгинул. И по-прежнему среди плоско-жестяного футуристического моря один маяк – Маяковский. Потому что он не из юрких: он пел революцию ещё тогда, когда другие, сидя в Петербурге, обстреливали дальнобойными стихами Берлин.“

⁵⁵ Taylorismus zapůsobil i na V. I. Lenina, který se jej společně se Stalinem pokoušel zavést do průmyslové výroby v Sovětském svazu.

1.5. Román *My* a snahy o jeho překlad a vydání v zahraničí⁵⁶

V plném znění byla ruská verze románu poprvé otištěna za přispění Zamjatinovy manželky Ludmily Nikolajevny Zamjatinové v Čechovově nakladatelství v New Yorku v roce 1952, ale i tato verze obsahuje hodně nepřesných míst, zejména vynechaných pasáží, na které posléze spisovatelova vdova poukázala.⁵⁷ V Rusku román poprvé vyšel v moskevském časopisu *Znamja* v roce 1988, jako základ posloužilo vydání z roku 1952. Vydavatelé mohli pro odstranění nepřesností v textu použít pouze vlastní intuici, jednalo se zde především o typografické chyby a nepřesnosti v překladech z různých let. Petrohradské vydání z roku 2011 je pravděpodobně nejucelenější, vychází z jediného autorského exempláře, strojopisu s opravami Ljudmily Nikolajevny Zamjatinové z třicátých let. Tento strojopis se nachází v USA v Univerzitní knihovně v Albany ve fondu Jevgenije Ivanoviče Zamjatina.⁵⁸

V prvním knižním vydání, kterým je anglický překlad Zamjatinova *My* z roku 1924, čteme:

*„Je to pravděpodobně poprvé po několika desetiletích, kdy ruská kniha, která je inspirovaná ruským životem, napsaná v Rusku a v ruštině, spatří světlo světa nikoliv v Rusku, nýbrž v zahraničí, a ne v jazyce, ve kterém byla napsaná, ale přeložená do jazyka cizího.“*⁵⁹
(Zamjatin 1924: 13)

Zamjatin se pokoušel o vydání románu také v němčině, ale kromě zmínky v emigrantském časopisu byly všechny pokusy neúspěšné. Dále se autor zaměřil na Francii, a to s pomocí Ilji Erenburga, který se v květnu 1924, jak se tehdy zdálo, natrvalo zabydlel v Paříži. Francouzská nakladatelství se do vydávání překladů z ruštiny pouštěla bez velkého entuziasmu. Důvodem byla chybějící dohoda o autorských právech se Sovětským svazem. Znamenalo to, že francouzští autoři a nakladatelství nedostávali žádné peníze za díla

⁵⁶ Část této podkapitoly byla původně otištěna v konferenčním sborníku *Cenzura v literatuře a umění střední Evropy*. (ed). Hrabal, Jiří. Olomouc 2014.

⁵⁷ Viz Curtisová, Julie: *Istorija izdanija romana „My“, perevody i publikacii*, 2011.

⁵⁸ Evgenii Zamiatin Colletion, M. E. Grenadrer Departament of Special Collection and Archives, University Libraries, University at Albany, State University of New York.

⁵⁹ „This is perhaps the first time in the history of the last few decades that a Russian book, inspired by Russian life, written in Russia and in the Russian language, should see its first light not in Russia but abroad, and not in the language in which it was originally written, but translated into a foreign tongue.“

přeložená do ruštiny a otištěná v Sovětském svazu. Po dlouhých domluvách se nicméně podařilo román přeložit. Překlad vydal Marc Slonim, který předtím působil v Praze, v nakladatelství Gallimard. Román byl ale přijat dost chladně a byl vnímán jako politický pamflet na režim, který tehdy ještě čtenáře na Západě tolik neznepokojoval.

Mnohem zajímavější byla historie prvního vydání v češtině. V Lidových novinách vyšel v několika číslech od října do prosince 1926 první český překlad románu. V roce 1927 pak román otiskla lidová knihovna Aventinum v překladu Václava Koeniga, který kromě jiného pravidelně překládal Erenburgova díla. Roman Jakobson v roce 1926 napsal Zamjatinovi:

„Váš román bude nejprve otištěn v Lidových novinách. [...] Dále román vyjde samostatně, paralelně se vyjednává se dvěma velkými českými nakladatelstvími moderní literatury: s Odeonem a Aventinem. [...] Kopie je skutečně velmi nedbalá, ale chyby lze opravit, pouze jsou vynechána slova psaná latinkou.⁶⁰ Proto potřebujeme aspoň jeden exemplář anglické knihy. Nezapomeňte sdělit, v jakém nakladatelství a kdy vyšla.“⁶¹

V ruštině byl román poprvé otištěn v pražském emigrantském časopise *Svobodné Rusko*. Ještě předtím, 9. srpna 1922, zde byl publikován článek o Zamjatinovi a historii jeho románu *My*. Text se velice podrobně zabýval obsahem díla a také neúspěšnými pokusy o jeho vydání. *Svobodné Rusko* byly původně eserské noviny, které vycházely od ledna 1922 jednou týdně, v září 1922 se transformovaly do časopisu se stejným názvem, který od roku 1925 do roku 1932 vycházel jednou za měsíc. Časopis se značnou měrou věnoval literárnímu životu v sovětském Rusku. Vyšla v něm díla či části děl takových autorů jako Babel, Pasternak, Cvětajevová, Zamjatin a jiných. Časopis se roku 1927 z finančních důvodů přesunul z Prahy do Paříže a v roce 1932 ze stejných důvodů zanikl.

V druhém čísle roku 1927 mohl čtenář nalézt záznamy č. 1, 2, 3, 6, 10, 12, 13; v třetím č. 15, značně zkrácený 18. záznam, 19, 22, 23, 24, 25, 27; ve čtvrtém čísle se nachází záznamy č. 28, 30, 31, 33, 37, 38, 39, 40.⁶² Obsah vynechaných či zkrácených záznamů byl

⁶⁰ Jedná se o kopii originálu, která se nacházela u německého překladatele.

⁶¹ Dopis se nachází v oddělení rukopisů Institutu světové literatury A. M. Gorkého Ruské Akademie věd, sl. 45, op. 3, č. 218.

⁶² Fikční deník v románu *My* je rozdělen na jednotlivé záznamy s následujícími podtituly, které krátce shrnují obsah vyličených událostí.

v některých případech doplněn krátkým shrnutím. Text byl doplněn předmluvou redakce časopisu:

„Jedno z nejzajímavějších děl moderní ruské literatury, román My od J. Zamjatina, zobrazující život lidí ve 26. století, se dosud neobjevil [...] v ruštině. Přáli jsme si seznámit čtenáře časopisu Svobodné Rusko s románem, proto jsme využili toho, že v Lidových novinách, které vychází v Brně, byl zveřejněn český překlad románu My. Se souhlasem redakce zde publikujeme výňatky z románu. Pro větší přesnost a přiblížení k originálu jsme stále porovnávali český překlad s anglickým, který vyšel v roce 1925 v New Yorku.“⁶³ (Slonim 1927)

Jak se mohlo stát, že román tehdy tak známého prozaika vyšel v ruštině nikoliv v originálním znění, ale jako „překlad překladu“? Světlo do této události vnesl Marc Slonim v doslovu k reedici překladu *My* do angličtiny vydané v roce 1959 v nakladatelství Dutton & Co.:

„V roce 1927, když jsem byl literárním redaktorem v časopisu Svobodné Rusko, emigrantském měsíčníku, který se tisknul v Praze, se mi do rukou dostal rukopis románu Jevgenije Zamjatina My. Anglická verze tohoto pozoruhodného románu, předchůdce takových děl jako Konec civilizace a 1984, vyšla v nakladatelství Dutton v New Yorku v roce 1924. Vzhledem k tomu, že román ještě nikdy předtím nevyšel v ruštině, chytil jsem se příležitosti předložit ho našim čtenářům. Báł jsem se, aby publikace neuškodila autorovi, který žil v Leningradu a zřejmě nebyl oblíbencem komunistických úřadů. Román měl být přeložen do češtiny a předstíral jsem, že děláme nový překlad z české verze. Pro pocit větší důležitosti tohoto tvrzení, které bylo uvedeno v našem časopise v úvodní poznámce předcházejícího textu, jsem záměrně změnil a přepsal některé fragmenty originálu, a musím

⁶³ „Одно из интереснейших произведений современной русской литературы, роман Е. Замятина Мы, изображающий жизнь людей в 26-м веке, до сих пор ещё не появился [...] на русском языке. Желая ознакомить читателей Воли России с романом, мы воспользовались тем, что в газете Лидове новости, издающейся в г. Брно, помещен чешский перевод Мы. С любезного согласия редакции помещаем извлечения из романа. Для большей точности и приближения к подлиннику мы постоянно считали чешский перевод с английским, вышедшим в 1925 г. в Нью-Йорке.“

řít, že toto zmrzačení a přeformulování krásné a lakonické Zamjatinovy prózy ze mě v mých vlastních očích udělalo zločince.“⁶⁴ (Slonim 1959: 11)

Sám Zamjatin ani jednou nemluvil o uvedené publikaci v ruštině jako o té, kterou lze považovat za originální ruskou verzi, a do konce svých dnů se držel názoru, že román stále v jeho rodném jazyce nevyšel. O vydání ale moc dobře věděl, jako důkaz může sloužit podpis na fotografii věnované Naděždě Melnikové-Papouškové, která v časopise *Svobodné Rusko* uveřejňovala články pod pseudonymem Postnikov: „*Naděždě Filoretovně na památku naší rusko-české akce.*“ Samotný tisk v časopise byl pravděpodobně pečlivě promyšlen, hlavně pro případ, kdyby autor musel dokazovat svou nevinu, neboť sovětská cenzura vydání románu v ruštině zakázala.

⁶⁴ „In 1927, while serving as literary editor of *Volia Rossii*, an émigré monthly published in Prague, I got hold of the Russian manuscript of *We* by Eugene Zamiatin. The English version of this remarkable novel, the forerunner of works like *Brave New World* and *1984*, had come out at Dutton's in New York in 1924. Since it had never appeared in Russian, I jumped at the opportunity offering *We* to our readers, but I was afraid that this might create trouble for the author who lived in Leningrad and obviously was not a favorite with Communist authorities. The novel was about to be translated into Czech, and I pretended that we were retranslating it from the Czech version. To give weight to this assertion, which was stated in the introductory note preceding the text in our magazine, I purposely changed or reworded quite a few passages of the original – and I must say that crippling and distorting Zamiatin's concise and beautiful prose made me feel like a criminal.“

2. Fenomén dystopie a dystopie jako žánr

„Utopie ve formě románu se stala jedinou literární dystopií, kterou každý zná.“

George Orwell

Jak již bylo řečeno, dílo *My* se stalo kanonickým románem, který položil základy žánru dystopické literatury. V okamžiku, kdy se pojem žánru objeví ve spojení s určitou skupinou literárních děl, měly by být jeho znaky identifikovatelné. Zmíněný pojem „*se úzce dotýká ustrojení literárního díla, a stýká se tedy s poetikou v nejširším slova smyslu, s naratologií, versologií atd.*“ (Šidák 2013: 9). Současně nelze zapomenout na aktuální dvojí vnímání genologie, která především „*v běžné literárněvědné praxi funguje [jako] popisná genologie totožná s klasifikačním nástrojem, jež je v podstatě jakousi aplikovanou poetikou*“ (ibid.: 11). Zajímavým způsobem se k otázce žánru postavil Jacques Derrida ve své studii *Zákon žánru* (1980).⁶⁵ Snaží se v něm vyhýbat debatám o poetice, žánrové teorii a o konceptu žánrové formy od Platona po současnost. V rámci své práce tuto otázku též ponechám stranou. Nicméně se potřebuji vyrovnat s pojmem dystopie⁶⁶ včetně jeho současného vnímání nejen jako literárního žánru, ale jako širšího kulturního fenoménu označujícího umělecká díla (filmy, komiksy atd.), která přímo nebo nepřímo z dystopického modelu vycházejí. V rámci této kapitoly se pokusím vysledovat, zda dnes dystopie zůstává jen literárním žánrem, nebo už se proměňuje (či proměnila) v širší model, který lze aplikovat na jiné, i mimoliterární formy.

Vycházím přitom z obecného předpokladu, že jisté texty obsahují výrazné distinktivní rysy, které je následně dovolují zařadit do určité žánrové kategorie. „*Genologická teorie říká, že žánrová pravidla nejsou dána vztahem k aktuálnímu (našemu) světu, ale že jsou na aktuálním světě nezávislou žánrovou konvencí. Jinými slovy: svět každého žánru je epistemicky i ontologicky autonomním systémem*“ (Šidák 2016: 39). Přitom vždy musí být zachován rozestup mezi autorovým záměrem při psaní textu, kterému v rámci této práce budu říkat **přirozená povaha textu**, a historií jeho recepcí. Kořeny potřeby žánrového třídění literatury vidí Derrida ještě v období romantismu:

⁶⁵ Derrida, Jacques – Ronnel, Avital: *The Law of Genre*, 1980.

⁶⁶ Pojem se často používá jako synonymum k antiutopické literatuře – nebo také jako žánr, který přímo na antiutopickou literaturu navázal.

„Romantismus se řídí současně naturalizující i historizující logikou a lze snadno prokázat, že jsme se z romantického dědictví ještě nevymanili – přestože bychom si to přáli a přestože předpokládáme, že takové osvobození by pro nás bylo nesmírně cenné – vyzdvihujeme-li historické otázky a pravdivost historické produkce, abychom bojovali proti zneužívání nebo chaotičnosti naturalizace. Je možné říci, že tato diskuse zůstává sama o sobě součástí nebo důsledkem romantismu.“⁶⁷ (Derrida, 1980: 61)

Tato úvaha v žádném případě nezpochybňuje existenci a potřebu genologie, ale zároveň se zde autor pokouší o nastínění existence jiného přístupu k literatuře.

První otázka této kapitoly směřuje k pojmu přirozená povaha textu. Které vlastnosti uměleckého díla utvářejí jeho přirozenou povahu? Druhou otázkou je, jak se utváří a proměňuje historické vnímání textu, a jak následně ovlivňuje tzv. přirozenou povahu díla.⁶⁸ V případě dystopické literatury by bylo namístě položit otázku, zda označení dystopie nebo starší pojmenování antiutopie již v sobě nenese nutnost zařazení jistého druhu textů do zmíněné kategorie.

V okamžiku publikace prvních kritických recepcí a zařazení do určitého žánru se dílo stává příslušníkem jisté třídy či tříd a mělo by „korespondovat“ s jinými díly zvolené kategorie; zároveň je však mnoho textů založeno na porušování žánrových norem. Při vytváření nové žánrové kategorie vznikají jisté recepční kánony, které pozdější text díky synkrezi obvykle ruší.⁶⁹ Každý žánr, ke kterému nedílně patří i normativní síla, vzniká tak,

⁶⁷ „Romanticism simultaneously obeys naturalizing and historicizing logic, and it can be shown easily enough that we have not yet been delivered from the Romantic heritage – even though we might wish it so and assuming that such a deliverance would be of compelling interest to us – as long as we persist in drawing attention to historical concerns and the truth of historical production in order to militate against abuses or confusions of naturalization. The debate, it could be argued, remains itself a part or effect of Romanticism.”

⁶⁸ Tradiční literární žánry se též vyskytují v mnoha médiích, např. komedie, idyla, horor, western.

⁶⁹ Zde mám mimo jiné na mysli román Jiřího Weisse *Dům o tisíci patrech* (1929), který bývá označován za antiutopický, psychologický a surrealistický román s pohádkovými motivy. Protagonista díla Petr Brok se ocitá v již utvořeném petrifikovaném prostoru. Dům-věž z Weissova románu ztvárňuje uzavřený prostor se zamotaným labyrintem místností, kde bloudí hlavní postava. Svět, ve kterém se Petr Brok nachází/pohybuje, mu přestává patřit, svou cestou se protagonista snaží znovu dosáhnout rovnováhy. Navíc je tento prostor unifikován, což nespočívá v tom, že obyvatelé Mullerdómu nosí stejné oblečení, ale ve skutečnosti, že nikdo nic nekoná ze svého rozhodnutí a veškerá aktivita jde ve prospěch moci. Obyvatelé Mullerdómu jsou jako dav, zbavený vlastní vůle, a jediným cílem jejich existence je otrokářská práce pro mocného vládce Mullera. Rozuzlení románu „ruší“ již vytvořený antiutopický svět tím, že celý příběh proměňuje v sen vojáka umírajícího na tyfus.

že nejprve ho někdo pojmenuje a pokusí se o vymezení několika shodných rysů. Následující vývoj lze vnímat více způsoby: buď ho přijmout jako ahistorický model, který je v jistém rámci lehce modifikovatelný, nebo pozitivisticky či parabolicky chápat žánr jako vyvíjející se jev.⁷⁰ Samozřejmostí zůstává, že žánr vždy hrál, hraje a bude hrát roli organizačního principu a interpretačního klíče. Podobnost, analogie, identita a rozdíly, taxonomická klasifikace, organizační a genealogický strom atd. pomáhají při výkladu a orientaci v nepřehledném množství textů. Zdá se, že současně při tvrzení toho, že dílo patří do jistého žánru nebo několika žánrů, nesmíme zapomínat na kroky, které k podobnému zařazení vedly.

Derrida klade problém žánru do obecné roviny. Tato otázka podle něho může „být otázkou obecného určení toho, co se nazývá ‚přirozenost‘ nebo *physis* (např. biologický žánr ve smyslu rodu, nebo lidského druhu, druhu jako takového), nebo se jedná o nepřirozenou otázku typologie, závislou na zákonech nebo pravidlech, jež stávaly v opozici vůči *physis*, ve shodě s hodnotami, jaké měly *technè*, *thesis*, *nomos* (například umělecký, poetický nebo literární žánr).“⁷¹ (Derrida 1980: 56)

Následně mluví např. i o genderovém rozlišení také jako o druhu žánru. Problém žánru totiž podle něj není formální, ale problematickým zůstává způsob, jak se s ním zachází, neboť kategorie žánru nemůže být formálně popsána nezávisle na konkrétním obsahu.

„Tento zákon, jakožto zákon žánru, se ovšem nevztahuje výlučně na žánr jako kategorii umění a literatury. [...] Otázka literárního žánru není formální, zahrnuje motiv zákona jako takového, tvoření v přirozeném i symbolickém smyslu, zrození v přirozeném i symbolickém smyslu, tvoření rozdílů, pohlavních rozdílů mezi mužským a ženským žánrem/genderem [...].“⁷² (Derrida 1980: 74)

⁷⁰ Viz Šidák, Pavel: *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*, 2013.

⁷¹ „[...] be it a question of a generic or a general determination of what one calls ‚nature‘ or *physis* (for example, a biological genre in the sense of gender, or the human genre, a genre of all that is in general), or be it a question of a typology designated as nonnatural and depending on laws or orders which were once held to be opposed to *physis* according to those values associated with *technè*, *thesis*, *nomos* (for example, an artistic, poetic, or literary genre).“

⁷² „This law, however, as law of genre, is not exclusively binding on the genre qua category of art and literature. [...] The question of the literary genre is not a formal one: it covers the motif of the law in general, of generation in the natural and symbolic senses, of birth in the natural and symbolic senses, of the generation difference, sexual difference between the feminine and masculine genre/gender [...].“

Antiutopická a dystopická literatura obsahuje příznačné přes sto let se opakující motivy (petrifikovaný svět, rozdělení na „my a oni“, novořeč atd.; podrobněji viz kapitolu 4), má také svou žánrovou kategorii. Zároveň některé texty, jež vyšly v osmdesátých letech 20. století, v jisté míře popírají žánrové normy, vypravěčské techniky a výstavbu fikčního světa. Například ještě romány *My* nebo *1984* se pevně drží modelů, kdy vskutku existuje binární opozice moci a obyčejné vrstvy obyvatelstva, tj. „my“ a „oni“, komunikace mezi těmito vrstvami je narušená, proto „oni“ používají specifický jazyk pro jednostranné dorozumění s druhou vrstvou. Pozice „my“ a „oni“, tj. jejich ukotvení ve fikčním světě, jsou stálé, petrifikované. Protagonista obou románů se poté, co si uvědomí, že zavedený řád věcí nefunguje správným způsobem, snaží najít „slabinu systému“ a uniknout totalitnímu sociálnímu inženýrství. Novější román Margaret Atwoodové *Příběh služebnice* (1985) též obsahuje opozici moci a obyvatelstva, petrifikovaný svět a specifický jazykový kód; zároveň se protagonistka románu od začátku snaží nově vytvořenému systému vzdorovat a obnovit předchozí rovnováhu. Konec knihy, na rozdíl od kanonických děl George Orwella nebo Jevgenije Zamjatina, zařazuje celý zápas protagonistky June do minulosti, a tím nutí čtenáře vnímat ho jako předmět zájmu vědecké konference:

„Jak napovídá název mého kratičkého příspěvku, chtěl bych se dnes zabývat problémy spojenými s takzvaným rukopisem, který je dnes již všeobecně znám pod jménem Příběh služebnice. Říkám ‚takzvaným‘, neboť to, co máme před sebou, není původní podoba díla. Když bylo objeveno, přísně vzato to vůbec nebyl rukopis a nebyl nijak označen. S názvem ‚Příběh služebnice‘ přišel profesor Wade, zčásti na počest velkého Geoffreyho Chaucera – ale ti z vás, kdo znají profesora Wadea neformálně tak jako já, budou jistě souhlasit, když řeknu, že každá slovní hříčka je záměrná a že narážka na lechtivou atmosféru Povídek canterburských vystihuje takřikajíc jádro pudla společnosti, o které naše sága pojednává. (Smích, potlesk.)

Předmět našeho zájmu – nechce se mi používat výraz dokument – byl nalezen v oblasti někdejšího města Bangor na území, které se před nástupem gileádského režimu nazývalo stát Maine. Víme, že toto město bylo významnou přestupní stanicí na trase, kterou naše autorka nazývá ‚Únikovou cestou pro ženy‘. Z tohoto důvodu mu naše asociace věnovala už od samého začátku velkou pozornost.“ (Atwoodová 2008: 259–260)

Kritika sociálního inženýrství přese všechno zůstává jednou z klíčových metod antiutopické a dystopické literatury. Způsoby ovlivnění společnosti a manipulace s ní se

neustále proměňují, proto ani dystopická literatura nemůže zůstat neměnná: nejen že umělecky reflektuje soudobou realitu, tj. svým způsobem odráží ducha doby, ale také se rozšiřuje na jiná média. To je jeden z důvodů, proč navrhuji vnímat dnešní dystopii jako kulturní fenomén a neomezovat ji na druh literárního žánru.

K rozšíření pojmu dystopie mimo literaturu přispěl na konci šedesátých let 20. století také Michel Foucault, který do dějin filozofie uvedl původně lékařský termín „heterotopie“, označujícím špatné umístění určitého orgánu v lidském těle, a propojil jej s některými staršími utopickými představami. Užívá ho pro označení místa, jehož pravidla se naprosto liší od pravidel tradičního, nám dobře známého světa. Představuje útočiště, které se často nachází v paměti nebo soukromých myšlenkách aktéra, čímž se podle francouzského myslitele stává opozicí vůči utopii. Výrazným příkladem je heterotopie krize, tj. *„privilegovaná, posvátná nebo zapovězená místa, rezervovaná pro jednotlivce, kteří jsou vůči společnosti a lidem, kteří je obklopují, ve stavu krize: dospívající mládež, menstruuující ženy, těhotné ženy, staří lidé atd.“* (Foucault 2003: 77). Heterotopie se zdají být podobné dystopickým petrifikovaným prostorům i přes to, že se jedná o skutečná „místa“ našeho světa. Třetím a neposledním důvodem je neustále se rozšiřující slovní zásoba, která se snaží pojmenovat různé odstíny utopické, dystopické či antiutopické literatury.

2.1. Pojem dystopie

Co všechno zahrnuje kulturní fenomén dystopie a specificky původně dystopická literatura?

Ze žánrového hlediska přirozená povaha textu se skládá z rysů, které jsou nejen příznačné pro určité dílo, ale zároveň jako první „vychází na povrch“ při prvním setkání. Jsou to rysy, které i během různých způsobů čtení zůstávají neměnné. V případě antiutopické a dystopické literatury se jedná o petrifikaci fikčního světa, zobrazení konfliktu já nebo my a systém, potřeba překročení hranic petrifikovaného světa a přítomnost tzv. novořeči, tj. jazykové manipulace. Samotné téma dystopie má velmi dlouhou tradici. Přirozenou povahu dystopie lze objevit ještě v metafoře Pandořiny skříňky jako symbolu zhoubného daru nebo uvolněného zla, který pravděpodobně představuje jeden z prapůvodních dystopických motivů. Moderní dystopie odvozená od literárního žánru utopie do sebe pohltila logické principy euchronie (situování do budoucna). Blízká nebo vzdálená budoucnost se stává dominujícím místem pro dystopickou literaturu. Současně základním principem, který vychází z přirozené povahy dystopie, se pak stává nespokojenost se stávající společenskou situací jak na straně protagonisty, tak i na straně čtenáře jako příjemce literárního textu. Neméně důležitým je úhel pohledu, který poskytuje vypravěč. Zásadní se stává interakce mezi autorem, resp. vypravěčem a čtenářem:

„[i] když autoři dystopické literatury popisují velmi negativní představy o budoucnosti, očekávají velmi pozitivní reakce ze strany svých čtenářů: na jedné straně jsou čtenáři vedeni k tomu, aby si uvědomili, že lidské bytosti mají (a vždy budou mít) nedostatky a že zdokonalení společnosti – a nejen individuální zdokonalení jedinců – je jediný způsob, jak zajistit sociální a politický blahobyt; na druhé straně by čtenáři měli pochopit, že znázorněná budoucnost není skutečností, ale pouze možností, které by se měli naučit vyhybat.“⁷³ (Vieirová 2010: 17)

⁷³ „But although the writers of dystopias present very negative images of the future, they expect a very positive reaction on the part of their readers: on the one hand, the readers are led to realize that the human beings have (and will always have) flaws, and so social improvement – rather than individual improvement – is the only way to ensure social and political happiness; on the other hand, the readers are to understand that the depicted future is not a reality but only a possibility that they have to learn to avoid.“

Jak již bylo řečeno často nejen v laických, ale i v odborných debatách se objevují pojmy dystopie a antiutopie jako rovnocenná synonyma. Zdá se, že Fátima Vieiraová naznačuje jeden ze zásadních rozdílů mezi dystopií a antiutopií typu *My* nebo *1984*. Nejsilnější stránkou románu *1984* je právě jeho realismus a pesimismus. George Orwell neponechává čtenáři žádnou naději. Lze předpokládat, že cílem této prózy je sdělení pravdy, ne „prodej“ naděje. Starší pojmenování antiutopie představuje varování před sociálním stavem, kterému je nutné se vyhnout. Dystopická literatura jako spíš poválečný projekt se snaží o zanechání naděje ve čtenářích, proto Fátima Vieiraová předpokládá, že dystopie, které po sobě nezanechají naději, selhávají ve svém poslání. Zdá se, že zásadním rozdílem mezi antiutopickou a dystopickou literaturou je právě naděje (viz podkapitola Historické vnímání dystopie). Tím pádem by se dalo mluvit o jednotném žánru dystopické a antiutopické literatury, který se v průběhu 20. století lehce modifikoval. Zároveň jak tvrdí Gregory Claeys, ne všechny dystopie jsou nutně antiutopie, první především vychází z potřeby vyrovnat se s existujícími trendy namířenými proti diktaturám, ekonomickému monopolu, chudobě a ekologickým katastrofám,⁷⁴ zatímco v antiutopii se především vede polemika s utopickou představou uspořádání společnosti. V rámci této práce se budu držet pojmenování antiutopie pro většinu románů, které vyšly před druhou světovou válkou a zároveň přímo reagují na předchozí utopické projekty fikční a reálné povahy. Pojmenování dystopické bude sloužit především pro texty, které obsahují aspoň minimální stopu naděje a které na prvním místě nezpochybňují utopické projekty, ale reagují na aktuální sociální problémy (ekonomická krize, rasová diskriminace, ekologické kolapsy, sexuální a genderové utlačování atd.).

Dnes mají utopie a její opozice antiutopie mnohem více společných rysů, než se může zdát, a to už vzhledem k tomu, že antiutopie je obecně vnímána jako přímý protiklad utopie. Samozřejmě nelze tvrdit, že všechny utopie teoreticky vedou k vytváření antiutopií, natož dystopie. Některé utopie ale opravdu mají hypotetické předpoklady k tomu, aby vytvořily antiutopický či dystopický svět. Oba modely začleňují „kolektivní cítění“, kolektivního hrdinu či kolektiv jako opozici individualitě subverzivního hrdiny. Obyvatelé musejí obětovat své individuální zájmy ve prospěch společného blaha. Utopie, antiutopie a dystopie obsahují vize harmonického uspořádání světa, pouze se liší počet osob, které z „dokonalé“ společnosti profitují. Klíčovou otázkou zůstává, nakolik inkluzivně nebo exkluzivně probíhá

⁷⁴ Claeys, Gregory. *Dystopia: A Natural History*, 2017.

výměna výhod. Například kolektivistická antiutopie obvykle předpokládá jednu ze dvou forem: interní, kde nátlak způsobuje privilegovaná skupina, a externí, kde nátlak definuje vztah k vnějšímu světu či jiným státům. Uvnitř samotného dystopického světa se pak mohou vyvinout více méně zdánlivě svobodné vztahy, často ale za podmínky, že všichni aspoň naoko věří existujícímu systému.⁷⁵

Dnes se slovo dystopie, méně často antiutopie, stalo součástí běžného slovníku. Dystopické jsou filmy, politika, budoucnost a také život. Dystopie, díky spojení s otázkami, kterými se zabývá v rámci fikce, představuje synonymum pro katastrofu: přírodní či ekologickou, politickou či sociální anebo pro celkové zhroucení společnosti. Také se používá jako představa apokalypsy: atomový výbuch, jenž zničil celý svět; šedé ulice, kde je všude přítomen obraz Velkého bratra;⁷⁶ město, které se proměnilo ve vražedné mraveniště obklopené vysokou zdí atd. Obecně slovo dystopie znamená svět, kde převládá chaos a ničení. Původně, ještě jednou připomenutí, má toto slovo literární kontext, který vychází ze známých utopických a antiutopických modelů.

Je možné vyčlenit tři druhy dystopických děl: politická dystopie, ekologická dystopie (sem patří i případy, kdy lidstvo čelí přírodní katastrofě, která nemá původ v ekologii, častá bývá také kombinace, kdy ekologická katastrofa vyplývá z přírodní pohromy) a technologická dystopie, kde lidstvo ohrožuje věda a technika. Politická dystopie je v prvé řadě spojená s krachem utopických představ a sociálního inženýrství. Ekologická dystopie upozorňuje na nebezpečí lidského jednání a jeho důsledky pro životní prostředí.⁷⁷ Technologická dystopie je druhou nejstarší po politické dystopii a zároveň jde o velmi populární téma v literatuře. V každém z těchto případů se jedná o kritiku utopických představ, dystopie mají sociální charakter, tj. středem pozornosti se stává plánování fungování společnosti, tj. mocenské pokusy o sociální inženýrství. Proto se dystopická literatura též tematicky soustřeďuje na omezení osobní svobodné volby.

⁷⁵ Například v románu Davida Mitchela *Atlas mraků* (2004) má šestý příběh všechny předpoklady k tomu, aby byl považován za dystopický prostor. Jedná se o vizi budoucího světa, kde jediným světlem a útočištěm se zdá být dočasná komunita „svobodné“ zóny. Protagonistka Sonmi do posledního momentu chovala naději, že revoluce ve světě, který ji obklopuje, je možná. Sepsala s členy Unie, protivládní skupiny, deklaraci, hned nato byla ale zatčena a popravena na základě velkého procesu.

⁷⁶ Novotvary George Orwella jako Velký bratr, dvojité myšlení (*doublethink*), ideozločin, novořeč (*newspeak*) se staly součástí každodenního slovníku, většinou spojeného s popisem totalitních systémů.

⁷⁷ Stableford, Brian: *Ecology and Dystopia*, 2010.

Protagonistou většiny dystopických příběhů je bystrá a všímavá osoba, která si často naprosto náhodně uvědomí nedokonalost politického a sociálního systému a umělost obklopující reality. Začne hledat možné východisko ze situace, ve které se většinou po celý život nacházela. Hlavní hrdina či hrdinka (někdy se skupinou svých spolupracovníků) se vydává na cestu, aby našel/a svobodný svět za hranicemi pro něj známého prostoru. Podstatou mnoha dystopických románů je dočasné „zaslepení“ protagonisty, jeho naprosté ztotožnění s existujícím systémem, společenskými a rodinnými funkcemi, které jednotlivci přiděluje stát nebo jiný druh mocenského aparátu.⁷⁸ Takto dystopická fikce varuje před možnou proměnou existující společnosti a jejího zřízení, nebo na ni poukazuje či s ní kontrastuje. Pro dosažení zmíněného efektu musí autor vytvořit takový svět, se kterým by se čtenář mohl velmi rychle ztotožnit, tj. najít ve fikčním světě rysy, které lze objevit i ve světě reálném, v jeho bezprostředním okolí. Takto se pracuje v dílech jako např. *My*, *Konec civilizace, 1984* nebo v současných románech *Příběh služebnice* nebo *Dánská občanská válka 2018–24*.

⁷⁸ Nejvýrazněji se tyto procesy objevují v dílech *My* Jevgenije Zamjatina, *Kallosain* Karin Boyeové, *1984* George Orwella nebo v pozdějším románu *Ten báječný den* od Iry Levina.

2.2. Dystopie z pohledu literární vědy a pokusy o její definici

Jak se utvářelo literárněvědné povědomí o dystopii jako literárním žánru a následně jako kulturním fenoménu? Většina odborných publikací by se dala rozdělit na dva typy. První se snaží o vymezení dystopické, potažmo antiutopické literatury nebo jiného pojmenování opaku utopie jako samostatné kategorie, případně jako součásti jiného, rozsáhlejšího žánru (utopie nebo fantastické literatury). Tito autoři považují dystopii za relativně nový žánr a snaží se ji zařadit do literárních dějin. Druhý typ odborných textů se mnohem méně věnuje terminologickému vymezení, nepokouší se o jeho přesnou definici, ale snaží se rozbořem jednotlivých děl nebo jejich skupiny pochopit podstatu dystopie, analyzovat její fikční svět a srovnat jej s aktuálním světem.

Ve studiích o utopii, publikovaných v první polovině 20. století, nenajdeme zmínku o antiutopii či dystopii jako žánru.⁷⁹ První zmínky se v odborné literatuře objevují patrně v padesátých letech v práci Glenna Negleyeho a J. Maxe Patricka *Pátrání po utopii* (1952),⁸⁰ kde autoři popisují knihu Josepha Halla *Nový svět* (asi 1605).⁸¹ Zde autoři doporučují začít rozlišovat mezi dobrým místem „eutopií“ a jejím opakem, tj. špatným místem – dystopií. Jejich koncept obsahuje dva zásadní momenty, které později literární vědci a historici řadili mezi základní rysy žánru: satira a negace zobrazení implicitně ideální společnosti.⁸²

Další významnou publikaci v padesátých letech sepsal anarchista a přítel George Orwella George Woodcock, který popisuje negativní utopii takto:

„*Po čtyři staletí od zveřejnění románu sira Thomase Mora se utopie zaměřovala na naděje lidí, kteří měli neklidné společenské vědomím. Nyní ztvárňuje jejich obavy, a to proto, jak tvrdí Berd'ajev, že společnosti, které si představovali mrtví vizionáři, začaly nakonec opouštět teorii a stávat se v moderním světě hroživou skutečností.*“⁸³ (Woodcock 1956: 82)

⁷⁹ Včetně Lewis Mumford, *The Story of Utopia*, 1922; Joyce Hertzler, *The History of Utopian Thought*, 1923; Karl Mannheim, *Ideology and Utopia*, 1936; Martin Buber, *Paths in Utopia*, 1949; Harry Rose, *Utopias Old and New*, 1938.

⁸⁰ Negley, Glenn – Max, Patrick, J. (ed.): *The Quest of Utopia*, 1952.

⁸¹ Viz Joseph Hall: *A New World*.

⁸² Tato a následující analýza dystopického žánru a proměny jeho vnímání v anglosaské literárněvědné literatuře je inspirována výběrem, který uvádí Gregory Claeys v knize *Dystopia: A Natural History*.

⁸³ „*For four centuries after the publication of Sir Thomas More's romance, Utopia focussed the hopes of men with uneasy social consciences. Now it gives shape to their fears, and, as Berdiaeff suggested, the reason is*

Woodcock především analyzuje díla Huxleyho a Orwella v návaznosti na antiutopické romány vydané před druhou světovou válkou. Sem začleňuje knihy, které vyšly před rokem 1924 a pojmenovává je jako negativní „kvazi-utopie“. Tuto kategorii rozděluje na dvě třídy: romány, ve kterých je imaginární země používána k satíře existující společnosti, a ty, ve kterých konzervativní myslitelé napadají utopický radikalismus.

„První třída je početnější; začíná restauračními klíčovými romanci s politickým zaměřením, jako je Nová Atlantida Mary [Delarivier] Manleyové, kde parodovala osobnost Sary Churchillové, a zahrnuje taková literární díla jako Gulliverovy cesty nebo Erewhon. Autoři, kteří vytvářeli tento druh beletrie, však neútočili na problém utopie jako takové; Swift, neméně než paní Manleyová, byl příliš soustředěn na satirickou kritiku chyb své vlastní doby, aby se mohl zabývat světem budoucnosti.

Otevřenější antiutopie z období před první světovou válkou se liší od těch, které napsali Zamjatin, Huxley a Orwell, tím, že napadají kolektivistickou myšlenku jako takovou, a ne její konkrétní projevy, které nebyly v roce 1900 tak zřejmé jako dnes. Utopisté předložili hypotetické představy budoucnosti a antiutopisté jim odpověděli jinými hypotetickými vizemi. Knihy jako např. V budoucím sociálně demokratickém státě Eugena Richtera a další útoky proti Bellamymu jsou značně ovlivněny tím, že jejich autoři neměli ponětí o tom, jak by mohla utopie fungovat v realitě.“⁸⁴ (Woodcock 1956: 83–84)

Woodcock vnímá tvorbu Zamjatina, Huxleyho a Orwella především jako projekci možné negativní budoucnosti, s jediným rozdílem, že v románu 1984 vidíme přemíru pesimismu, tj. svět, kde není možný ani příslib štěstí.

that the visionary societies of dead thinkers have at last begun to move out of theory and to assume in the modern world a portentous actuality.”

⁸⁴ *„The first class is the more numerous; it begins with Restoration key romances of political intent like Mary Manley's New Atlantis; which lampooned Sara Churchill, and includes such literary masterpieces as Gulliver's Travels and Erewhon. But the writers who create this kind of fiction do not attack the problem of Utopia directly; Swift, no less than Mrs. Manley, was much too busy satirizing the errors of his own time to be concerned with the world of the future.*

The more direct anti-Utopias of the period before the First World War differ from those of Zamiatin and Huxley and Orwell in that they attack the collectivist idea rather than its concrete manifestations, which were not nearly so evident in 1900 as they are today. The Utopians had put forward hypothetical visions, and the anti-Utopians countered with other hypothetical visions. Thus, books like Eugene Richter's Pictures of the Socialist Future, and the various blasts against Bellamy, are in considerable largely because their authors lacked any knowledge of how Utopia might work out in reality.”

V šedesátých letech 20. století se objevují první odborné publikace o dystopické literatuře a začíná dlouhé období dělení dystopické literatury na různé podkategorie. V sovětské literární vědě se ve stejné době ustálil pojem antiutopie, který je dodnes v ruské literární vědě rozšířenější než angloamerický pojem dystopie,⁸⁵ a hlavně pojem dystopie je méně známý a skoro nikdy se nepoužívá jako samostatný termín vedle pojmu antiutopií. Pojem antiutopie v ruském literárněvědném prostředí pohltil obsah vkládaný v západním světě do slova dystopie.

V angloamerické literární vědě od začátku šedesátých let 20. století přibývalo rozdělování dystopií na velké množství podtříd podle toho, jaké romány vznikaly a jakým tématem se zabývaly. K těmto typologiím přispěl i Arthur O. Lewis,⁸⁶ který vymezil řadu forem. Vyčlenil utopie, negativní utopie, obrácené (inverzní) utopie, regresivní utopie, kakotopie, dystopie, ne-utopie, satirické utopie a ohavné utopie. Všechny je rozdělil do tří velkých skupin: antitotalitní, antitechnologické a satirické nebo kombinace všech tří. Objevuje se u něj i pojem antiutopický román, který popsal jako fikci se zdánlivě ideální společností, ačkoli z pohledu autora tohoto díla v žádném případě ideální není. Zdá se, že v šedesátých letech byla největším úspěchem na poli bádání o dystopické či antiutopické literatuře hra s názvoslovím, která v sobě často nenesla žádné distinktivní rysy pro určení nových kategorií.

V knize *Obraz budoucnosti* doplnil Fred Polak několik dalších podkategorií včetně disutopie, pseudoutopie, semiutopie a negativní utopie.⁸⁷ Tyto kategorie vymezuje na základě analýzy *Mandevillova cestopisu* (1357–1371). Dystopií tu rozumí obrácenou, černobílou alternativu utopie, tj. podle něj dystopie nejen pohlcuje všechny rysy antiutopií, ale především přímo polemizuje s klasickými utopickými představami. Další pojem pseudoutopie zavádí dost vágně. Tvrdí, že „*liberalismus i marxismus se stavěly proti utopii a samy fungovaly jako pseudoutopie. Oba proudy tvrdily, že utopické cíle lze nejlépe realizovat prostřednictvím přírodních zákonů, které již působí ve společnosti.*“⁸⁸ (ibid.: 190). Semi-utopie podle Polaka odstartovala nový žánr. Jako důsledek toho semiutopie přispívá

⁸⁵ Zde mám na mysli například publikaci Jevgenije Brandise a Vladimiera Dmirijevského *Téma „výstrahy“ ve vědecké fantastice*.

⁸⁶ Lewis, Arthur O.: *The Anti-Utopian Novel: Preliminary Notes and Checklist*, 1961.

⁸⁷ Polak, Fred L.: *The Image of the Future*, 1973.

⁸⁸ „Both liberalism and Marxism opposed the utopia, and functioned themselves as pseudo-utopias. Both maintained that utopian goals can best be realized through the laws of nature already operating in society.“

k tomu, že „sci-fi končí jako antiscientismus.“ Zároveň „semiutopie zachovala vitalitu skutečné utopie včetně kritiky doby. Bývá tvořena klasickou formou setkání mezi nadřazenými bytostmi z jiné planety a pozemšťany, kterými nadřazené bytosti pohrdají pro horečné zaujetí nicotnými záležitostmi. Tato ponižující lekce posiluje pocit relativizace dějin a střeží cestu, jakkoli úzkou, do otevřené budoucnosti“⁸⁹ (ibid.: 193).

Poslední typ negativní utopie podle něj „v extrémním měřítku kombinuje aspekty dříve zmíněných anti-utopií. Je to nejstarší platonská antiutopie v moderním převleku, ale nemá pozitivní protějšek. [...] Negativní utopie však obrací naruby ne tento svět, ale samotný utopický svět jako takový. Negativní utopie je karikatura utopie. Její podstatou je pesimismus a pocit, že faustovská lidská moc, ať už jde o dobré nebo zlé úmysly, nevyhnutelně způsobuje něco mnohem horšího než původní status quo. [...] Negativní utopie je přímým útokem na Achillovu patu utopismu. Ve chvíli, kdy člověk využívá vlastní moc, což je podstatou všech utopických snah, je jeho nedostatek moci bolestně zřejmý. V tomto smyslu každá utopie, když se odvíjí do budoucnosti, funguje jako antiutopie. To znamená, že ‚překrásný nový svět‘ není ani překrásný, ani nový, dokonce ani svět, ale továrna na embrya“⁹⁰ (ibid.: 194).

Všechna tato zmíněná pojmenování dystopické literatury zavedl Fred Polak spíš náznakově bez pokusu o hlubší analýzu, neboť účelem této známé knihy bylo soustředit se na literární zobrazení budoucnosti, a ne vymezit dystopii jako literární žánr.

O vymezení dystopie jako žánru se pokusil Chad Walsh v textu *From Utopia to Nightmare* (1962). V porovnání s předchozími texty působil jako průlom, protože autor vidí dystopický žánr jako progresivní formu satirických utopií 19. století s velkou šancí na

⁸⁹ „[...] semi-utopia has preserved of the vitality of the genuine utopia, including the critique of the times. Sometimes this is cast in the classical form of the encounter between superior beings of another planet and earthlings, despised by the superior beings for the feverish préoccupation with trivial affairs. This humbling lesson strengthens a feeling of historical relativity and guards the road, however narrow, to the open future.“

⁹⁰ „The negative utopia combines all the aspects of the previously mentioned anti-utopias, to an extreme degree. It is the very oldest platonic anti-utopia in modern dress, but it has no positive counterpart. [...] However, the negative utopia turns upside down not this world but the world of the utopia itself. The negative utopia is a caricature of utopia. In a tremendous increase in essence-pessimism, the general feeling is that ail Faustian human power, whether of good or evil intent, inevitably produces something far worse than the original status quo. [...] The negative utopia makes a direct attack on the Achilles heel of all utopism. In the moment that man makes use of his own power, which is the essence of all utopian striving, his lack of power becomes painfully evident. In this sense every utopia as it unfolds into the future operates as an anti-utopia. Thus it is that the ‘brave new world’ is neither brave nor new nor even a world, but an embryo factory.“

žánrovou dominanci v současné literatuře.⁹¹ Walsh navrhuje juxtapozici utopie a dystopie pro hlubší charakterizaci protichůdných žánrů. Dystopii definuje jako fikční společnost, která je mnohem horší, až pekelná v porovnání s jakoukoliv existující společností. Hlavním morálním ponaučením dystopie je podle něj to, že můžeme mít buď kreativní, chaotickou společnost, kde je místo pro technický pokrok, umění a vědu, nebo společnost stabilní. Existence obou variant zároveň je vyloučena. Za začátek dystopického žánru považuje román Edwarda Bellamyho *Pohled z roku 2000 na rok 1887* (1888). Fikční svět tohoto románu představuje systém, který svou existenci zakládá na práci průmyslové armády budoucnosti (viz kapitola 3. Terra Utopia).

Následující studie Irvinga Howea *Decline of the New* (1970)⁹² pracuje více s pojmem antiutopie a popisuje ji především jako literaturu, která funguje jako lék proti traumatům, jež jsou výsledkem obav z naplnění nejděsivějších představ o společenském uspořádání (Zamjatin, Huxley, Orwell). Pro Howea všechny zmíněné texty obsahují následující společné rysy:

- 1) chybu či chyby ve zdánlivě dokonalém režimu;
- 2) převratnou myšlenku, která se stala posedlostí;
- 3) velký důraz na jednotlivé detaily fikčního světa;
- 4) udržování tenké hranice mezi možným a pravděpodobným;
- 5) udržování vzpomínky na zlatou éru obrácené naruby a proměněné v noční můru.

Další badatel, George Kateb, vlastním jménem William Nelson, ve studii *Utopie a její nepřátelé* (1972)⁹³ ztotožňuje utopii s esencí moderního antiutopismu a podobně jako Nikolaj Berďajev nebo Aldous Huxley tvrdí, že revolta svobody proti perfekcionismu je nezbytná. Nepoužívá pojem dystopie, ale popisuje antiutopii na základě tří hlavních předpokladů:

- 1) nevyhnutelnost násilí při dosažení utopických cílů;
- 2) zachování těchto cílů prostřednictvím represivních režimů;

⁹¹ Podobná definice antiutopie včetně prognózy na dominantní roli se v mnohém blíží sovětské literárněvědné tradici.

⁹² Howe, Irving: *Decline of the new*, 1970.

⁹³ Kateb, George: *Utopia and its Enemies*, 1963.

3) zničení mnoha hodnot při úsilí o dosažení jiných, které jsou považované za významnější.

Svým textem dospívá k poznatku, že ve chvíli, kdy se utopický text nebo utopická myšlenka snaží o dosažení perfekcionismu, vstupuje na scénu antiutopie jako varování proti snahám o dosažení maximalizované idealistické představy.

Další krok hlavně pro utřídění žánrového pojmosloví představuje známá kniha Marka Hillegase *Budoucnost jako noční můra: H. G. Wells a antiutopie* (1967),⁹⁴ kde autor pravděpodobně poprvé důsledně používá slovo antiutopie a využívá tento pojem k popisu negativního dopadu utopických modelů na společnost. Vymezuje antiutopii jako poslední rozloučení člověka se snem o plánované, ideální, perfektní společnosti. Důležitý bod pro počátek nového literárního žánru spatřuje ve Wellsově knize *Stroj času* (1895), která představuje první koherentní obraz budoucnosti, jenž je mnohem horší než přítomnost.

V osmdesátých letech pravděpodobně nejznámější práci o dystopii představovala kniha Krishana Kumara *Utopie a antiutopie v moderní době* (1987).⁹⁵ Tento autor zůstává na poli bádání o dystopické a utopické literatuře velmi vlivný. Znovu střídavě pracuje s oběma pojmy. Kumar vnímá antiutopii jako obecný pojem, který do sebe zahrnuje to, čemu se občas říká dystopie. Konstatuje pro současného čtenáře docela logickou věc, že utopie obvykle obsahuje dystopické rysy, které neviděl nebo přehlédl jejich autor. Podobné rozdělení najdeme v jeho pozdější knize *Utopianismus* (1991),⁹⁶ kde píše, že satirická poloha utopie nakonec vede k oddělení zvláštního žánru dystopické nebo antiutopické literatury, zaměřeného k poukazům na extrémní hloupost, nerozumnost společnosti jako takové. V článku *Konec socialismu? Konec utopie?* (1993)⁹⁷ spojuje zrod antiutopií s momentem, kdy „[...] agrese ve dvacátém století nabyla zvýšené naléhavosti především proto, že došlo k předpokládanému spojení utopického myšlení s totalitními režimy tohoto století“⁹⁸ (Kumar 1993:67).

⁹⁴ Hillegas: Mark: *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*, 1974.

⁹⁵ Kumar, Krishan: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, 1987.

⁹⁶ Kumar, Krishan: *Utopianism*, 1991.

⁹⁷ Kumar, Krishan: *End of Socialism? The End of Utopia? The End of History*, 1993.

⁹⁸ „[...] the attack has taken on a heightened urgency in the twentieth century, largely because of a presumed connection between utopian thought and the totalitarian regimes of this century.“

Další známý teoretik utopické a dystopické literatury Lyman Tower Sargent ve studii *Tři podoby utopismu* (1967)⁹⁹ důsledně používá pojem dystopie a spojuje ho především s románem Samuela Butlera *Erewhon* (1872). Později, v roce 1975, Lyman podobně jako řada předchozích autorů definuje dystopii jako synonymum ke slovu antiutopie nebo negativní utopie, tj. jako literaturu, která popisuje špatná místa (*bad places*). V devadesátých letech v doplněné studii *Tři podoby utopismu – nová verze* (1994) Sargent píše:

„Zjistil jsem, že náš základní slovník složený z pojmů utopie, eutopie a dystopie je třeba zjemnit, aby dokázal vyjádřit celý rozsah materiálu, který autoři vytvořili. Mým kritériem je ve všech případech existence alespoň jednoho díla, které vyhovuje pouze jedné z kategorií. [...] Tradiční dystopie byla extrapolací přítomnosti, která obsahuje varování. Eutopie říká, že pokud se budete chovat tak a tak, budete tak a tak odměněni. Dystopie, v tradici jeremiád, říká, že pokud se chováte tak a tak, budete tak a tak potrestáni. Oba žánry samozřejmě připouštějí alternativní způsoby chování, ale Baccoliniová a práce jako třeba On, ona a ono nám ukazují, že jednorozměrné analýzy už prostě nefungují. Musíme pochopit změny v tradicích utopie a současně musíme vědět, zda tyto tradice ještě existují.“¹⁰⁰ (Sargent 1994: 7–8)

Uvedené definice vysvětlují jednu část problémů, na druhou stranu otevírají jiné. Není pochyb, že skoro všechny dystopie fungují kriticky (Orwell, Huxley), ale podobným způsobem fungují i některé utopie (*News from Nowhere* Williama Morrisa útočí proti Bellamyho *Looking Backward*). Znamená to, že opakem nejsou nezbytně antiutopie nebo dystopie. Důležité je také hledisko toho, co považujeme za negativní a pozitivní jevy.

⁹⁹ Sargent, Lyman Tower: *The Three Faces of Utopianism*, 1967.

¹⁰⁰ „I have concluded that our basic Utopia, eutopia, dystopia lexicon must be complicated to express the range of materials that authors have created. My criterion in all cases is the existence of at least one work that fits only a single category. [...]

The traditional dystopia was an extrapolation from the present that involved a warning. The eutopia says if you behave thus and so, you will be rewarded with this. The dystopia, in the tradition of the jeremiad, says if you behave thus and so, this is how you will be punished. Both, of course, are suggesting that alternative modes of behavior are possible, but Baccolini, and such works as He, She and It, are telling us that unidimensional analyses simply no longer work. At the same time that we must recognize changes in the Utopian traditions, we need to recognize that those traditions still exist.“

David W. Sick v knize *Přetváření jazyka v moderní dystopii* (1997)¹⁰¹ popisuje dystopii jako proces, v němž se lidská potřeba perfekcionismu proměňuje do podoby utlačovaných a děsivých společností. Tvrdí, že pojem dystopie je vhodnější od doby, kdy antiutopie přestaly být satirami pozitivních snah utopické literatury a začaly více zobrazovat negativní prostor. Z jeho pojetí plyne, že dystopie je podskupinou anti-utopie, takže každá dystopie je současně anti-utopie, ale ne všechny antiutopie jsou dystopie. Zároveň všechny dystopie se snaží zabránit hororovému scénáři, který v sobě obsahují, a co se týče čtenářů, měly by je spíše motivovat než vystrašit.

Po roce 2000 stále nemizí zájem o dystopie. Erika Gottliebová v knize *Východní a západní dystopie: vesmír teroru a soudních procesů* (2001) píše, že dystopická literatura v postkřesťanském období popisuje hlavně totalitní společnost a krutost diktátorských režimů.

„Ve skutečnosti dystopie dvacátého století může být považována za protest proti totalitnímu super státu jako ‚nejhoršímu ze všech možných světů‘, vesmír teroru a zmanipulovaných soudních procesů.“¹⁰² (Gottliebová 2001: 1)

Poznamenává, že základem dystopického žánru jsou nerozpoznatelné hranice mezi nebem a peklím, že současná kolektivní vize pekla není tak vzdálena od středověké představy pekla Danta Alighierioho.

Poslední velkou publikaci o dystopii jako kulturním fenoménu představuje kniha Gregoryho Claeysa *Dystopie: přirozená historie* (2017), v níž badatel na prostoru více než 500 stránek provádí hloubkovou analýzu prvních dystopických představ od pohanského světa do současnosti. Nevynechá také ani nejznámější totalitní režimy jako naplnění nejděsivějších literárních představ a vrací se zpátky k dystopii jako literárnímu žánru. Tato kniha představuje zajímavou kombinaci obou přístupů k dystopické literatuře.

Po analýze vnímání dystopie od padesátých let po současnost zůstává otázkou, jakým způsobem autoři dystopii definovali. Nabízí se několik možných definic dystopie a způsobu jejího chápání jako literárního žánru:

¹⁰¹ Sick, David W.: *Transformations of Language in Modern Dystopias*, 1977.

¹⁰² „In fact, twentieth-century dystopian fiction can be seen as a protest against the totalitarian superstate as the ‚worst of all possible worlds‘, a universe of terror and rigged trials.“

1. sledování propojení mezi utopií a dystopií (případně antiutopií);
2. vnímání dystopie jako poddruhu vědecké a sociální fantastiky;
3. vnímání dystopie jako antižánru, který především paroduje jiné žánry a díla;
4. definování dystopie a utopie jako společného žánru, v němž jsou rysy obou propojené.

Zdá se, že přes sedmdesát let historické reflexe žánru a přes sto let stará existence antiutopických a dystopických románů přinesla spoustu pozoruhodných momentů. Dystopie prošla několika stadii: nový předmět pohledu, jeho zkoumání, rozčlenění a sjednocení několika kategorií a zpětně její širší vnímání už nejen jako literatury, ale způsobu reakce na okolní dění a konfrontace s existujícími jevy.

2.3. České bádání o antiutopii a dystopii

Literární produkce s antiutopickou tematikou se velmi často objevovala i v české literatuře. Není náhodou, že A. M. Píša ji pojmenoval jako „*vlnu utopičnosti*“ a dodává, že tento žánr „*zaplavuje dnes drama i román, takže pro neblíží budoucnost jest se nám, tuším, rezignovaně smířit se sériovou výrobou utopicko-fantastické literatury...*“ (Píša 1927: 142). Obrat k antiutopickým námětům¹⁰³ je produktem a znakem dvacátých let 20. století, antiutopičnost se vynořuje jako žánrově-imaginativní antipod celkového převážně utopického naladění avantgardní kultury dvacátých let – konče potom krizí poetismu kolem roku 1927, 1928. Jde o svéráznou záchranu před realitou a také hlavně o snahu varovat lidstvo před nadcházejícím nebezpečím. Zároveň, jak je vidět z předchozí citace, v té době ještě pojem antiutopie, a tím spíš dystopie nevstoupil do běžné komunikace.

Kniha literárního kritika Milana Šimečky *Sociálne utópie a utopisti* (1963) představuje nejspíš první pokus o propojení utopické literatury s utopismem jako filozofií: od zrodu sociálních utopií jako antická Sparta přes Platonovu *Ústavu*, Roberspierra a Rousseaua po socialistický a komunistický utopismus. Utopii zde vnímá jako dlouhou linii, která má počátky již v předkřesťanském období a po jistých změnách zůstává aktuální i ve 20. století. Podobně jako v západní literární vědě nenajdeme u Šimečky zmínky o fenoménu antiutopie nebo dystopie.

Hluběji se antiutopickou literaturou zabývá a podle vzoru sovětské literární vědy užívá termín antiutopie kandidátská práce *Vědeckofantastická literatura* Milady Genčiové.¹⁰⁴ Autorka v ní popisuje antiutopii jako logické pokračování a dovršení klasického utopického proudu v literatuře. Jako příklad uvádí knihu *Bohorovní lidé* (též známého pod názvem *Lidé jako bozi*, 1923) H. G. Wellse. Genčiová tvrdí, že podle ideového obsahu je antiutopická literatura produktem západní tvorby, která se na rozdíl od socialistické literatury, jenž se zakládá na „*optimistické[m] předvídání budoucnosti na základě marxistického světového názoru*“, zaměřovala na „*extrapolaci problémů kapitalistického světa do budoucnosti*“.¹⁰⁵ Zavádí do české terminologie pojem román-

¹⁰³ V českém kontextu se dlouhodobě udržoval pojem antiutopie.

¹⁰⁴ Později text vyšel v pozměněné podobě pod názvem *Vědeckofantastická literatura. Srovnávací žánrová studie*, 1980.

¹⁰⁵ Viz schéma Vznik a vývoj vědeckofantastické literatury Genčiová, Milada: *Vědeckofantastická literatura. Srovnávací žánrová studie*, 1980.

výstraha, který si vypůjčuje z článku Jevgenije Brandise a Vladimira Dmitrijevskeho *Téma „výstrahy“ ve vědecké fantastice*.

„Čtenáři, kteří se zajímají o vědeckou fantastiku, se stále setkávají s termíny antiutopie a román-výstraha. Tyto pojmy v poslední době určují jeden ze směrů ve světové fantastické literatuře.“¹⁰⁶ (Brandis – Dmitrijevskej 1967)

Důsledně rozděluje negativní utopii a román-výstrahu, který je podle jejího názoru skutečně hodnotným literárním dílem a doplňuje, že „pro utopii je zlatý věk před námi, pro antiutopii je již za námi a budoucnost neslibuje lidstvu nic dobrého“ (Genčiová 1980: 45). Vědu a techniku vnímá v rámci antiutopického díla pouze jako nástroj odlidštění. Na základě toho interpretuje utopie jako světy stínů, nespojené s reálným životem, tj. „nikoliv život, ale stagnace“. Kromě toho srovnává román výstrahu s vědeckofantastickou satirou a tvrdí, že oba žánry mají varovat. Satiru ale od román-výstrahy podle ní odlišuje břitký vtíp, který přenáší i nejhrůznější scény do oblasti směšného.

Další pokusy o zkoumání utopických, dystopických a antiutopických děl bohužel v některých případech zůstávají jen u žánrové kategorizace, podobně jak tomu bylo v počátcích angloamerického bádání. Místo hloubkového rozboru jednotlivých děl a pokusu o přiblížení k jejich přirozené povaze (zaměření na rysy, které se ve zmíněných dílech objevují nejčastěji), se literární historici zabývají otázkou, kam dystopii a/nebo antiutopii zařadit, zda do fantastické literatury, nebo jako pokračování utopického žánru. Potřeba třídění zřejmě pramení z důkladného čtení sovětské knihy Jurije Kagarlického *Co je fantastika?* (1947).

Zdá se totiž, že česká, potažmo československá historie dystopie (v historickém kontextu pojmenované výhradně jako antiutopie) a myšlení o ní se kvůli historickým okolnostem dlouhodobě nacházela pod vlivem sovětské literární vědy a tehdy nezbytných požadavků na vědeckou práci.

V jednom z nejstarších literárněvědných slovníků (*Slovník literární teorie*, 1977) nemají negativní utopie, antiutopie nebo dystopie samostatné heslo. Najdeme zmínku o

¹⁰⁶ „Читатели, интересующиеся научной фантастикой, постоянно встречаются с терминами ‚антиутопия‘ и ‚роман-предупреждение‘. Этими понятиями в последние годы определяют одно из направлений в мировой фантастической литературе.“

antiutopii jako odnoži utopické literatury, která představuje „*pesimistický obraz lidské budoucnosti v přetechizovaném světě*“. Zároveň podle sovětského vzoru bývá antiutopie vždy zařazena do vědecké fantastiky. Doslova stejného výkladu se také drží publikace *Slovník literární teorie* (1984) od týchž autorů, neboť se jedná o druhé rozšířenější vydání téhož textu. V *Encyklopedii literatury science fiction* (1995) najdeme velmi zjednodušenou definici dystopické literatury jako sci-fi příběhu, který popisuje hypotetickou společnost, s tím rozdílem, že dystopie má výstražný moment. *Lexikon literárních pojmů* (2002) znovu až na výjimky kopíruje text z roku 1977 a v některých momentech ho upřesňuje.

„*Do utopické literatury vnikají od druhé poloviny 18. století satirické a pesimistické prvky, které dávají vzniknout antiutopii, kriticky nahlížející přetechizovaný a společensky zmanipulovaný svět. Na utopický žánr na sklonku 19. století navázala rovněž exaktněji zaměřená vědeckofantastická literatura, science fiction. Antiutopická díla jsou většinou považována za její součást.*“ (Pavera; Všeticka 2002: 366)

Ještě v osmdesátých letech se pro romány, které dnes vnímáme jako dystopické, používal pojem utopické, fantastické nebo zřídka antiutopické. O společné kategorii utopické a dystopické literatury píše například Daniela Hodrová v roce 1987.¹⁰⁷ Pojem dystopie najdeme i v textu Aleše Langera *Současná česká science fiction* (1994), kde autor sleduje proměnu československé vědecko-fantastické literatury od roku 1976 do 1994. V tomto textu autor občas střídá pojmy antiutopie a dystopie.

Jiří Pechar ve své knize *Dvacáté století v zrcadle literatury* (1999) věnoval antiutopii celou kapitolu pod názvem *Doba antiutopií*, kde tento druh literatury popisuje jako díla, která „*odrazila zkušenost totalitarismu a vystřízlivění z revolučních iluzí*“.¹⁰⁸

Jiří Holý vidí počátky české literární antiutopičnosti, která vznikla na pozadí děl s utopickými látkami, v momentě, kdy „*obecně vzato vystupuje do popředí proklamativnost, ideologičnost a směřování do budoucnosti*“ (Holý 2002: 151). Uvádí několik odlišných druhů antiutopií (pracuje s výrazy utopie a antiutopie, ale zároveň je příliš neodlišuje). První jsou satirického druhu, typu pana Broučka,¹⁰⁹ kde se děj točí kolem převratného vynálezu,

¹⁰⁷ Hodrová, Daniela: *Utopie*, 1987.

¹⁰⁸ Pechar, Jiří: *Dvacáté století v zrcadle literatury*, 1999.

¹⁰⁹ Jedná se o tzv. broučkády Svatopluka Čecha, tj. *Pravý výlet pana Broučka do Měsíce* (1888) a *Nový epochální výlet pana Broučka tentokráte do XV. století* (1889).

kam patří i *Velkovýroba ctnosti* (1922) Jiřího Haussmanna. Na principu převratného vynálezu funguje taktéž i Čapkův román *Továrna na Absolutno* (1922). Druhý typ podle Holého představují texty Jana Weisse *Zrcadlo, které se opožďuje* (1927) a román *Dům o tisíci patrech*, kde „Weissův tisícipatrový dům má mnohé rysy tzv. uzavřené společnosti, nelidské a nesmyslné technokracie“ (ibid.: 156). Třetí typ zastupuje *Přehrada* (1932) Marie Majerové, i přesto, že autorka neusiluje o konstruování antiutopické fikce. První typ satirické antiutopické literatury se zakládá na vynálezu a teoreticky by měl pomocí humoristických prostředků líčit negativní stránky „ideálního“ světa. V případě výletů pana Broučka pochybuji, že je lze, jak tvrdí Jiří Holý, zařadit do antiutopické literatury. Kdybych postupovala podle tohoto měřítka, do zkoumané literatury bych začlenila i Jana Ámose Komenského a jeho *Labyrint světa a ráj srdce* (1631), jiná fantastická putování, a také Arbesova romaneta. Druhý typ v uvedeném dělení nejvíce odpovídá antiutopickému žánru. Třetí druh „antiutopické“ literatury se posouvá do nové etapy písemnictví, která používala utopické a antiutopické prvky pro jiné účely, navíc zkoumané prvky nejsou na pozadí celého díla značně patrné. Toto rozdělení ještě jednou dokazuje složitost určení literárního žánru, ba navíc i jeho vymezení.

V roce 2004 se Petr Hrtánek znovu vrací s otázkou, kam je potřeba zařadit negativní utopie. Tento pojem zavádí záměrně, neboť si také všimá pojmové nejednoty v českém diskurzu o utopické a dystopické literatuře. Zdůrazňuje, že mezi termíny „antiutopie“, „negativní utopie“, „dystopie“ nebo „kontrautopie“ existují jisté sémantické rozdíly, ale hned nato zdůrazňuje, že uvedené „*diference jsou ovšem opravdu jen nepatrnými odstíny, vyplývajícími často ze snahy o novou ‚originální‘ definici za každou cenu*“ (Hrtánek 2004: 7). Sám si v publikaci pokládá otázku, jestli je negativní utopie samostatným žánrem, nebo tematickou formou jiného žánru. Ve svém textu zdůrazňuje těsný vztah mezi negativní a pozitivní utopií a jako ilustraci své teze provádí analýzu velkého množství děl z české literatury druhé poloviny 20. století: *Lidivoni* Eduarda Petišky; *Mimner aneb Hra o smrd'ocha (Atmar tin Kalpadotia)* Jiřího Gruši; *Myši Natalie Mooshabrové* Ladislava Fukse; *Invalidní sourozenci, Šaman, Cybercomics* Egona Bondyho; *Romeo & Julie 2300* Vladimíra Párala; *Utopie, nejlepší verze* Ivana Kmínka a jiná díla.

O několik let později (2010) se Patrik Ouředník v esejistické studii *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem* rovněž pustil na pole rozdělení literárních žánrů:

„Utopie je vše, co se odehrává na jiném místě nebo v jiném čase, příslib, náznak, naděje, noční můra, zlý sen.[...] Utopie je literární žánr o mnoha čeledích, eutopie, dystopie, uchronie, antiutopie, filozofický pamflet, futurologický traktát, sci-fi literatura.“ (Ouředník 2010: 9)

Druhá část jeho definice je ve velké míře inspirována Ecovým členěním fantastických cest, první část naopak zavádí chaotickou definici, které se autor dále nijak zvlášť nevěnuje.

V knize *Úvod do studie genologie* (2013) se Pavel Šidák též snaží vypořádat s utopií a dystopií. Všimá si toho, že utopie tíhne k naučnému pólu a „záporný model utopie, tj. dystopie (někdy též zvaná antiutopie), je nosný pro budování příběhu, a beletrie jej jednoznačně preferuje“ (Šidák 2013: 232). Zároveň považuje utopii a dystopii za „protikladné modely v rámci téhož žánrového východiska. Přece je zde však zásadní spojitost, společný genologický fundament“ (ibid.: 233).

O zajímavý pokus syntézy mezi literární a filmovou vědou a politologií se pokusili autoři v publikaci *Literární a filmové dystopie* (2015), kde pracují s již zažitými termíny antiutopie a dystopie jako se synonymy.

„Anti-utopie, respektive dystopie, je kritickým opakem utopie. [...] Dystopie má s utopií společný abstraktní charakter, nicméně co do významu je pravým opakem utopie. I z tohoto důvodu bylo nutné dát kategorie utopie a dystopie do vzájemné souvislosti. Navíc dystopie není jedna a „univerzální“ – antiutopických představ je velké množství.“ (Naxera – Stulík – Bílek 2015: 14)

V rámci této publikace se dá vysledovat, že se do českého odborného diskurzu pojmy dystopie a antiutopie dostaly také přes politologii, pravděpodobně i dříve, než se jich ujala literární věda. Celá publikace je inspirována Krishanem Kumarem a jeho článkem *Aspekty západní utopické tradice*.¹¹⁰ Autoři rozlišují dva druhy dystopie. První je technická dystopie založená na specifické metodě zacházení se vědou a technologií a se dvěma podtypy, scientickou (v níž je věda prostředkem udržení společenského řádu) a matematickou (v níž je matematika základní metodou sociálního inženýrství).¹¹¹ Druhým typem je

¹¹⁰ Kumar, Krishan: *Aspects of the Western Utopian Tradition*, 2004.

¹¹¹ Do matematické dystopie zařazují román Jevgenije Zamjatina *My*.

epistemologická dystopie založená na teroru, kde elita ustavuje systém inkorporace alternativní reality a ochraňuje ho.

Na základě uvedeného výčtu pojmenování dystopické literatury a přístupů k ní zůstává otázkou, co konkrétně máme uznat nebo zpochybnit v dalších studiích? Jinou a jedinečnou správnou definici dystopie? Existenci několika termínů, které se k ní vztahují? Konkrétní obsah pojmů antiutopie, negativní utopie, heterotopie atd.? Vnímání dystopie je konstruováno a dekonstruováno v procesu literární, politické a sociální komunikace. Po vymezení, rozlišení a diferencování vždy nastává fáze, která s sebou přináší otázky, co ta nebo jiná forma přináší. Existuje tendence soustředit se nejprve na vnitřní rysy (přirozená povaha) díla a následně na vnější ve vztahu k jiným textům (recepce). Potom většinou nastává moment sjednocení a hodnocení těchto rysů pro celistvé uchopení díla. Takový postup se podobá jinému, u něhož přestává být cílem porozumění a snahou je posuzování (případně odsouzení). Model žánrového třídění mívá tendenci brát na sebe roli, která již předem určuje místo díla v dějinách a teorii literatury. Ukazuje se ale, podobně jako v genderové sebeidentifikaci, že podstatná kromě historické recepce zůstává přirozená povaha díla. Čtenář dokáže rozlišit, zda je sociální projekt zobrazený v literárním díle utopický, nebo dystopický, aniž by potřeboval informaci o tom, do jakého žánru dílo patří. Většinou stačí jeho kulturní a společenský kapitál, který při podobném posouzení slouží jako hlavní arbitr. Ve svém přístupu se chystám soustředit spíše na jednotlivá díla a zapojení textů jak do dobového kontextu, tak i do toho současného. Ještě jednou zopakuji, že nemíním rušit kategorii žánrů, ale pokusit se navrhnout novou konstelaci. Nedomnívám se, že existuje jediný přístup, který by poskytl odpovědi na všechny otázky, dokonce ho pro uchopení dystopie ani není potřeba. Nosné se zdá být propojení kategorií, založené na určitém druhu komparativního hodnocení, ke kterému lze dospět pouze skrze kritické porozumění dystopie. Jak k tomu lze přistoupit, když chci hodnotit kriticky dystopii jako fenomén? Vnímat ji jako širší pojem, který má počátky ve starozákonním pekle a končí v současných politických, ekologických a/nebo technologických problémech, které se nezbytně odrážejí v literatuře.

3. Utopický svět – Sen o ráji, chaos pekla a lidské divadlo

Před analýzou struktury antiutopické a dystopické literatury je nezbytné se ještě jednou literárněhistoricky vrátit do 16. století, kdy vyšel román, který pojmenoval celý žánr. Mluvím zde o *Utopii* Thomase Mora. Na vrchol své popularity si však fenomén utopie musel počkat až na konec 19. století. Postupně s vývojem utopické literatury začíná žít vlastním životem také filozofie utopismu. Samotný utopismus lze vnímat jako pokus o navrácení ztraceného pocitu komunitní sounáležitosti, která nabízí životní styl jako ve velké rodině.¹¹² Její mladší „sestra“ dystopie plní kulturní prostor svými tématy od poloviny 20. století a řeší stejný typ problémů: dopad industrializace a nových technologií, šíření chudoby, koncentrace bohatství, ale v zásadě především tematizuje otázky spojené se svobodou jedince a jejím narušováním. V okamžiku zrození antiutopií a posléze i dystopie se radikálně mění pohled na utopii jako takovou, začíná být více vnímána jako zdroj problémů než jejich možné řešení.

Co tedy je a co není utopie?¹¹³

1) Utopie není synonymem perfekcionismu. Jedná se o řízené vylepšení lidstva a civilizace. Představuje projekt, který zahrnuje lepší společnost víceméně sobě rovných jedinců, což by v důsledku mělo vést k vylepšení vzájemných vztahů a lidského chování. Očekávání perfekcionismu při pokusech o realizaci utopického projektu naopak vede k destrukci utopického plánu.

2) Utopie není synonymem milenialismu.¹¹⁴ Křesťanská nostalgie po zlatém věku a mnoho jiných forem utopie nevyžaduje milenialismus a jeho příslib nastolení nového spravedlivého světa po krachu starého.¹¹⁵

¹¹² Moderní komunitní život se odehrával v menších kolektivních organizacích. Jednou z nejznámějších komunit je Nová Harmonie Roberta Owena, která měla být vzorem pro vesničky spolupráce. Projekt sice po několika letech skončil, ale ve Spojených státech bylo ještě aspoň dvacet pokusů o organizaci „vesniček spolupráce“ podle Owenova vzoru. Pravděpodobně nejznámější komunitní společností ve Spojených státech se v 19. století stala Oneida založená Johnem Humphreyem Noyesem. Základním principem této komunity byl systém „komplexního manželství.“ Členové komunity se snažili vyhnout těhotenství pomocí přerušovaného pohlavního styku, kromě toho se později začali zabývat pokusy o vylepšení lidstva, tzv. stirpikultura. Podobný přístup k řízenému plánování porodnosti přímo souvisí s eugenickým experimentem.

¹¹³ Viz Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*, 2017.

¹¹⁴ Sektářské očekávání apokalyptického zániku nynějšího „zlého“ věku/světa a očekávání nového, spravedlivějšího a dokonalejšího věku/světa (vždy kolem nového tisíciletí).

¹¹⁵ V historii 20. století známe jednu z radikálních forem reinkarnace milenarismu v podobě stalinismu.

3) Stejně tak identifikace utopie s komunismem a také s dystopií není správná. Mnoho utopií kromě společného vlastnictví předpokládá i jiné způsoby kooperace a rozdělení blaha. Utopie rovněž nemusí nutně vést k dystopickému světu.

V roce 1516 bylo slovo utopie neologismem. Pojem v zásadě sloužil pro popis nového světa, jiného vysněného území. Thomas More ho použil pro označení ostrova popsaného portugalským námořníkem Raphaelem Hythlodayem a také jako název své knihy.¹¹⁶ Po vydání románu se pojmenování utopie stalo synonymem slova ráj. Teprve později se utopie stala pojmem popisujícím určitý druh narativu známý jako utopická literatura. Předtím More používal pro pojmenování ostrova slovo Nusquama (latinsky „nikde“). Pravděpodobně lze říci, že utopie jako koncept a jako literární žánr je produktem renesanční doby. Podle Fátimy Vieirové obsahuje pojem utopie pět set let po vydání Morovy knihy čtyři základní charakteristiky:

- 1) koncept imaginární společnosti;
- 2) literární formu krystalizující utopické představy;
- 3) dopad utopické formy (myšlení) na čtenáře – funkce utopie;
- 4) touhu po lepším životě.¹¹⁷

K tomu by bylo možné přidat i další významy slova utopie v jiných vědách: politologii, sociologii atd. V širším smyslu vnímal utopii Ernst Bloch, který nejvíce zdůrazňoval utopickou funkci a s ní spojenou touhu po lepším životě. Na základě toho tvrdil, že nejdůležitějším principem utopie je naděje.¹¹⁸ Podobně Karl Mannheim v publikaci *Utopie a ideologie* (1929) spojuje utopii s nadějí na možnou dialektickou změnu, když ideologii považuje za politické ideje, které jsou udržované a inspirované politickou mocí. Ideologie je pro Mannheima téměř zcela negativní koncept. Zároveň je také ambivalentní k utopii a tvrdí, že ztráta utopie by byla katastrofou, neboť je zásadní pro sociální změny.

¹¹⁶ Jedná se o slovní hříčku dvou slov Eutopia – dobré místo a Utopia – nemísto. První italské vydání neslo název Eutopia.

¹¹⁷ Vieirová, Fátima: *The Concept of Utopia*, 2010.

¹¹⁸ Zde má Ernst Bloch především na mysli princip naděje, který odhaluje svědectví o naději člověka pocházející z konkrétní vrstvy a přímo odkazuje k marxismu jako ke konkrétní utopii.

Přesto není utopie orientována na realitu, ale na vizi lepšího života. Mannheim chce mít obojí, jak realitu, tak vizi.

3.1. Terra Utopia

Klasické utopie jsou většinou situovány do neznámého místa, na neznámý ostrov nebo kontinent. Samotný ideální stát se pro docílení pocitu jeho dokonalosti se musí nacházet někde velmi daleko od již známého světa v izolovaném prostoru. Podobné umístění vytváří iluzi ochrany utopické komunity před vnějším světem. Čím vzdálenější a exotičtější popisovaný stát je, tím snadněji se utopická představa vytváří. Pro utopické romány je též příznačná soběstačnost, kdy se společnost staví proti závislosti na okolním světě.¹¹⁹ Důležitým rysem utopie je také mimočasovost, tj. nepřítomnost sledu času a historie. Přítomnost utopie je definitivním časem. Posledním zásadním a zároveň v dnešním pojetí negativním rysem je unifikace a podřízení se totalitním požadavkům v soukromém a společenském životě pro dosažení utopických cílů. Většina utopií má dualistickou povahu: popírá přítomný čas a místo, pokouší se o zobrazení prostoru v jiném čase nebo na jiném místě. Utopické představy o minulosti představují mýty o zlatém věku nebo o ztraceném ráji. Jedná se o idealizaci prvotního stavu nebo mytifikaci primitivního časoprostoru.¹²⁰ V době rozkvětu utopických projektů byl neznámý svět ještě plný zázraků a nenaplněných očekávání. V období velkých objevů, kdy se americký kontinent jako projekce „nového světa“ stal hlavně evropskou projekcí toho, jak má vypadat utopie, stále přetrvávala víra v nalezení zlaté epochy či kdysi ztraceného ráje. Tehdy nový, pro kontinentální Evropu neznámý život sliboval splnění většiny snů a nadějí. Proto utopický nádech vládl v tehdy velmi populární cestopisné literatuře, která často líčila zkreslené představy o životě „objevených“ společností.¹²¹

Narativní struktura utopie jako literárního díla se často opakuje a skládá se z cesty (plavby, jízdy nebo jiného druhu cestování) osoby do neznámého místa. Tam se cestovatel nebo skupina cestovatelů setkají s průvodcem po utopické zemi, který svým hostům dopodrobna vysvětluje sociální, ekonomickou, politickou a náboženskou organizaci komunity. Ke konci románu se cestovatel vrací zpátky s úmyslem předat vlastní zkušenosti a vylepšit situaci ve svém domově, viz schéma č. 1.

¹¹⁹ Jeden z důvodů, proč se urychlil konec zlatého věku a nástup věku železného, je výprava Jásona a argonautů pro Zlaté rouno. Tato plavba klade základy spojení mezi národy z obchodních důvodů.

¹²⁰ Aínsa, Fernando: *Vzkříšení utopie*, 2007.

¹²¹ Tehdy se zrodil mýtus o Americe, který lákal představou o horách zlata a nevinosti. Mýtus byl spojen s bájným městem Manoa, hlavním městem El Dorado (Zlaté království).

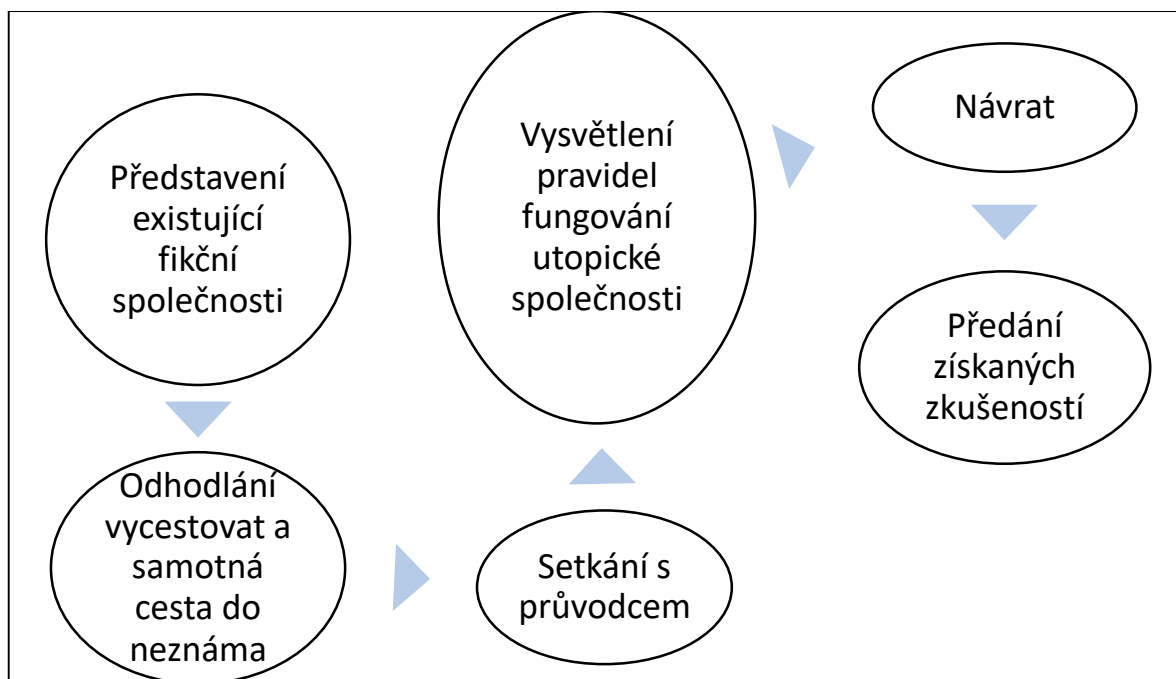


Schéma č. 1. Narativní struktura utopie jako literárního díla

Zde se narativní struktura utopického díla velmi podobá dobové fantastické nebo cestopisné literatuře,¹²² s tím rozdílem, že utopická literatura se více soustřeďuje na popis společnosti a její organizace, tj. prezentaci možného ráje. Často zcela vynechává podrobnosti o způsobu přepravy, nečekané dějové zvraty nebo milostné zápletky. V utopii většinou chybí poutavé složky pro pobavení čtenáře, které jsou nedílnou součástí fantastické a cestopisné literatury. Důležitým rysem utopické literatury je její vztah k nefikční realitě. Pracuje se s předpokladem, že vypravěč je důkladně obeznámen s realitou, potom se po pozorování a popsání utopického světa soustředí na momenty, které mají být pozměněny, nebo na otázky, které mají být vyřešeny v jeho zemi. Řešení dobových problémů obvykle nabízí utopický svět a způsob jeho uspořádání. Samozřejmě již v této fázi je velmi důležitá spolupráce „utopisty“ a čtenáře, který má dále volnou ruku, jak naložit s představou utopického světa a s možným návodem na změnu toho svého.

Zmíněný model lze vypočítat v takových knihách jako *Utopie* (1516) sira Thomase Mora, *Sluneční stát* (1602–1623) Tommasa Campanelly, *Nová Atlantida* (1627) Francise Bacona, *Pohled z roku 2000 na rok 1887* (1888) Edwarda Bellamyho,¹²³ *Zvěsti z*

¹²² Viz Todorov, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*, 2010.

¹²³ V českém překladu román vyšel s několika názvy: *V roce 1890 pod názvem Pohled do budoucího ráje: americký román*, roku 1893 pod názvem *Pohled do budoucího ráje, neboli, Jaký asi bude svět, až zavládne*

nejsoucna, čili *Epocha míru* (1890) Williama Morrisa, *Moderní utopie* (1905) Herberta George Wellse a *Země žen* (1915) Charlotte Perkins Gilmanová.¹²⁴ Seznam utopických děl je pochopitelně dlouhý,¹²⁵ ale jde o knihy, které pak v různé míře výrazně ovlivnily antiutopickou či dystopickou literaturu.¹²⁶ Zároveň je možné na těchto titulech pozorovat proměny podoby utopického projektu a transformace jeho obsahu.

Nejznámějším utopickým románem zůstává *Utopie* Thomase Mora, která vyšla ve stejném roce, kdy se v Benátkách objevilo první židovské ghetto jako projekt, který násilně uspořádává životy celé komunity.¹²⁷ Toto židovské ghetto představuje jednu z prvních známých uskutečněných představ o sociálním inženýrství. Současně je běžná představa, že More napsal dílo pod vlivem dopisů Ameriga Vespucciho, Kryštofa Kolumba a Angela Poliziana, které se hemží popisy „nového“ světa a „nových“ lidí.¹²⁸ Na konci *Utopie* More umístil báseň, kde shrnuje základní charakteristiky, na kterých stojí utopický stát:

- 1) izolace od okolního světa;
- 2) vymezení vůči Platonovu elitnímu městu z *Ústavy*;
- 3) absolutní dokonalost obyvatel a zákonů.

Morova Anglie 16. století představuje spíše opak utopického státu, román je především kritikou tehdejšího státního uspořádání. Příkladem může být zmínka o přesunutí tisíce rolníků z menších farem, aby uvolnili prostor pro velkochov ovcí.

„*To není vše. Vedle této ubohé chudoby a nuzoty je tu ještě obtížná záliba v přepychu.*

všude rovnost, volnost a bratrství. Toto vydání stejně jako první překlad má pozoruhodný podtitul Americký román.

¹²⁴ *Herland*. Neexistuje český překlad. Kniha byla napsána v roce 1915, poprvé vyšla až v roce 1979.

¹²⁵ Viz Snodgrassová, Mary Ellen: *Encyclopedia of Utopian Literature*, 1995; Negley, Glenn Robert: *Utopian Literature: A Bibliography With a Supplementary Listing of Works Influential in Utopian Thought*, 1977.

¹²⁶ Často bývá do seznamu utopických děl začleněná i Platonova *Ústava* (380–370 př. n. l.). Od popsanych utopických románů se Platonův dialog liší i svou formou. Platon v ní vykresluje společnost vedenou elitou, vybranou, vyvolenou třídou, vypravěčův zájem o nižší třídy je skoro nulový. Základní myšlenkou tohoto díla je to, že ideální stát vede k naprostému štěstí svých občanů, z čehož vyplývá nutnost absolutního podřízení všech soukromých přání státu. Tato myšlenka následně bývá jedním z hlavních témat dystopie jako předmět kritiky.

¹²⁷ Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*, 2017.

¹²⁸ Vieirová, Fátima: *The Concept of Utopia*, 2010.

Vždyť i služebníci šlechty i řemeslníci, ba bezmála i sami zemědělci a vůbec všechny stavy mají mnoho přehnané okázalosti v oděvech a příliš rozmařilosti v jídlech. Dále tu jsou krčmy, brlohy, nevěstinec na nevěstinci, vinárny, pivnice, konečně tolik neušlechtilých her, v kostky na desce i v trychtýři, v karty, míčem, koulí, diskem. Cožpak to všechno rychle nevyhání peníze a neposílá zasvěcené pěstitele rovnou někam loupit? Vyvrhněte tyto zhoubné hlízy! Poručte, aby vesnice i venkovská městečka buď znovu postavili ti, kdo je pobořili, anebo je postoupili těm, kdo by je chtěli obnovit a znovu zbudovat! Zabraňte onomu boháčskému skupování a jejich choutce provozovat bezmála monopol! Necht' méně lidí je živeno pro zahálku. Vraťte půdu orbě! Obnovte soukenictví, aby tu bylo počestné zaměstnání, jímž by se užitečně obíraly ony zástupy zahalečů anebo ti, z nichž nouze již nadělala zloděje, anebo kteří jsou posud jen tuláky nebo zahalečnými služebníky, majíce se v obou případech nepochybně stát zloději v budoucnosti!“ (More 1978: 14)

Na druhou stranu země, která se nachází na ostrově u Jižní Ameriky, představuje komunitní společnost, kde neexistuje žádný soukromý majetek, bohatství a práce je rozdělena mezi všemi občany. Samotný ostrov není nic jiného než izolovaná pevnost, kterou obývají zcivilizovaní barbaři. Objevuje se zde i antiutopický motiv – univerzální, uniformovaný vzhled majetku. Všechny domy v Utopii jsou stejné, aby mezi občany nevznikala žárlivost.¹²⁹ Obydlí jsou vystavěna buď z cihel, nebo kamene a každé má nádhernou zahradu. Pěstování a práce na zahradě pro obyvatele Utopie představovaly jedno z největších potěšení. Hlavním cílem podobně precizního plánování města a života obyvatel je odstranění rozdílů mezi jednotlivci:

„Není tu domu, aby neměl jednak hlavní vchod z ulice, jednak zadní východ do zahrady. Dokonce mají také dvojkřídlé dveře, které se dají otevřít lehkým ručním zátahem, a pak samy sebou se zavírajíce, vpouštějí do domu kohokoli – do té míry není tu nikde nic soukromého. Ostatně samy domy si Amaurotští vždy po deseti letech vyměňují losováním.

Svých zahrad si velmi váží. Réva, ovocné stromy, keře a květiny, které tu mají, jsou tak skvělé a šlechtěné, že jsem nikde neviděl větší bohatství plodů a větší úpravnost. Pečují o ně nejen pro potěšení, nýbrž jejich horlivost je rozohňována i vzájemným soutěžením jednotlivých čtvrtí, kdo bude mít zahradu nejpěstnější. A zajisté po celém městě bys jen tak nenašel něco, co by lépe vyhovovalo potřebám i potěšení měšťanů. Proto se zdá, že již

¹²⁹ Pro Mora se v žádném případě nejednalo o negativní rys v tom smyslu, jak stejnost vnímají autoři 20. století.

zakladatel státu o nic nepečoval horlivěji než o zahrady tohoto druhu.“ (More 1978: 14)

Velká pozornost je věnována každodenním, rutinním aktivitám, jako jsou jídlo, spánek, výchova dětí. Všichni obyvatelé Utopie musí povinně chodit spát v 8 hodin večer a v žádném případě v souladu s dobovou morálkou nesmí spát s cizí ženou nebo manželem, trestem za takové porušení je otroctví. Základním klíčem takového světa jsou tedy pevná organizace a řád. Ekonomický systém je řízen centrálně: každý obyvatel se vyzná v zemědělství, navíc musí ovládat jiné schopnosti jako výroba vlny nebo kovářství. Zahrady symbolizují vztah k přírodě (jako by tu zaznívala představa mytické Arkádie). Sociální systém předpokládá i využití otrocké práce, otrokem se ale může stát každý, kdo spáchá zločin. Právě ztráta svobody se stává nejvyšším trestem. Otroci pak plní ty nejtěžší nebo nejspínavější úkoly jako je například práce na jatkách. Utopie jako taková poskytuje bezpečí, ale je třeba za ní platit jistou mírou ztráty individuální svobody či intimního prostoru.

Hlavní filozofií utopického státu je potěšení, které tvoří důležitou složku lidského štěstí. Následné literární projekty ideálního státu se málo zabývají otázkou lidského požitku nebo rozptýlením obyvatel. Centrální otázkou pro Mora zůstává však chudoba a pokus o její vyřešení.

„Naopak ti, kdož soudí, že ochranou vladařovou je chudoba lidu, nesmírně se mýlí, jak poučuje skutečnost sama. Vždyť kde můžeš najít více sporů nežli mezi žebráky? Kdo přeje převratu usilovněji než ten, komu se zhola nelíbí přítomný stav života? Anebo kdopak má odvážnější puzení k tomu, aby bylo vše uvedeno ve zmatek s nadějí odjinud kořistit, nežli ten, kdo již nemá, co by mohl ztratit?“ (More 1978: 18)

Klíč pro vyřešení problému viděl v komunitním životě a ve společnosti bez peněz, dokonce předpokládal, že podobná praxe existovala u starších a primitivnějších společností v Americe.

Náboženská praxe je pojímána na principu náboženského smíru, je do značné míry ponechána na preferenci jednotlivce. Všichni ale věří v existenci duše a respektování jednoty božské podstavy, tj. její předkonfesijní varianty. Ani genderový aspekt není ponechán stranou, v Utopii se rovněž ženy mohou stát knězem.

„Poněvadž tam všichni lidé nemají stejnou víru, a přece všechny její podoby, jakkoli rozličné a mnohotvárné, rozdílnou cestou směřují k jedinému cíli, totiž k uctívání božské

podstaty, proto se v kostelích nespátřuje ani neslyší nic, co by se obecně nehodilo všem vyznáním. Má-li to z nich to neb ono nějakou zvláštní svátost, pečuje o ni každý uvnitř stěn svého domu; veřejné obřady se provádějí takovým způsobem, který vůbec nijak neomezuje soukromé. Proto nevidíš v chrámu žádná vyobrazení bohů, aby bylo každému volno, v jaké podobě si je chce představovat ve shodě s duchem svého náboženství. Rovněž nevzývají žádné zvláštní jméno boží, s výjimkou jména Mythrova, jímž všichni shodně zahrnují jedinou podstatu božské velebnosti, ať již je jakákoli. Nepřenášejí se žádné modlitby toho druhu, aby je někdo nemohl vyslovit bez urážky své víry.“ (More 1978: 42)

Zatímco v *Ústavě* bylo hlavní myšlenkou „Elitní Stát nade vše“, zde se mottem stává „Stejnost a rovné příležitosti nade vše“.

Další významná literární utopie, dílo Tommasa Campanelly *Sluneční stát* (1623) s podtitulem *Projekt republiky*, představuje kombinaci Platonových a Morových myšlenek. Tento text psal Campanella z vězení, kam byl odsouzen za účast na rolnické vzpouře v Kalábrii.¹³⁰ Jedná se o míšení racionalismu a mysticismu, který zároveň obsahuje několik protichůdných tendencí. Podobně jako u Platona je zde komunita, tj. stát nade vše. Tento román je též jedním z nejvýraznějších příkladů utopie, kde středem pozornosti je státní aparát a ideální podmínky pro jeho existenci.¹³¹ Najdeme zde úvahy o manželství a sexu, které se zdají být předobrazem Ministerstva lásky z románu *1984*. Ve Slunečním státě se manželství uzavírá pouze proto, aby splnilo svůj dluh před státem. Samotný pohlavní styk je regulovaný, je nutné aby „ploditelé alespoň tři dny před souloží zachovali pohlavní čistotu“ (Campanella 1979: 22). V pravomoci Vládce Lásky je dohlížení na to, aby se „rodilo nejlepší potomstvo“. Celkem je v textu sexuální otázce a její regulaci věnováno mnoho místa. Například sexuální styk je zakázán mužům, kteří nedosáhli věku jednadvaceti let a ženám, kterým ještě nebylo devatenáct let. Jedná se tedy o pokus o morální a státní regulaci milostného života pomocí zákona.

„Starší dohlížitelé a dohlížitelky se starají o ukojení pohlavní touhy smyslnějších a snadno vznětlivých, jak to poznávají podle jejich tajných proseb a z toho, když je pozorují při hrách na cvičišti. Rozhodnutí však vychází od vrchního úředníka pro plození dětí – zkušeného lékaře, podřízeného vládci Lásce. Těm, které usvědčí za sodomického hříchu,

¹³⁰ Aínsa, Fernando: *Vzkříšení utopie*, 2007.

¹³¹ *ibid.*

udělují důtku a přinutí je nosit za trest střevíce na krku po dva dny na znamení toho, že zvrátili přirozený řád vzhůru nohama.“ (Campanella 1979: 21)

Kvůli zaměření na budoucí potomstvo a jeho čistotu lze vnímat *Sluneční stát* jako jeden ze základních inspiračních zdrojů pro eugeniku na přelomu 19. a 20. století. Důležitým shodným faktorem je také značná autorita lékařů a lékařské vědy v 2. polovině 19. století. Jednota, pořádek a homogenita zde převažují nad individualitou a diverzitou. Tato utopie pravděpodobně ještě ve větší míře než předchozí staví na první místo společnost jako celek, blaho národa, zákon a řád, tj. prvky, které se staly terčem útoků v antiutopických a následně dystopických dílech. Zároveň svůj teokratický stát autor navrhuje jako alternativu pro společnost 17. století.

Další příklad utopického textu, *Novou Atlantidu* (1626) Francise Bacona, lze vnímat jako text, kde se autor pokusil spojit vědu a náboženství, hlavně křesťanství. Na rozdíl od předchozích děl zde charakteristickým heslem může být „V poznání je síla“, což odpovídá humanistické představě o pokroku vědy a snahám o racionální vysvětlení okolního světa.¹³² Uzavřená společnost na ostrově Bensalem zhmotňuje sen o ztraceném ráji, který je založen na silné křesťanské tradici. Dokonce i guvernér ostrova je kněz. Nejzajímavější část knihy představuje popis Šalamounova domu, kde jeho obyvatelé tráví život v sexuální čistotě, vědeckém bádání a zdokonalení již získaných poznatků, což velmi připomíná středověký klášter. Samozřejmě není opominut vědecký a technický pokrok. Ambice obyvatel Šalamounova domu se netýkají dobývání nových území, politické nadvlády nebo obchodního zisku, soustředí se hlavně na vědecký výzkum a jeho dopad na život na ostrově Bensalem.

„Smyslem naší instituce je poznávat příčiny a skryté pohyby věcí; a rozšiřovat hranice lidského panství na všechny myslitelné věci.“ (Bacon, 1980: 33)

Téma technického a vědeckého pokroku se zároveň mnohem později na počátku 20. století jako negativní faktor objevuje v antiutopické literatuře. Samotný román *Nová Atlantida* představuje zajímavý obrat v dějinách utopické literatury. Zatímco předchozí díla představují státy izolované od okolního světa, státy, které jsou synonymické představě o ztraceném ráji, ostrov Bensalem je otevřen okolnímu světu a tímto se stává jedním z prvních

¹³² Samotný text románu je předosvícenský, vychází spíš z humanismu, resp. empirismu raného novověku.

zástupců druhu utopie situované do budoucnosti spojené s vývojem a pokrokem.

V českém prostředí méně známou, ale neméně zajímavou vizi budoucna v roce 2000 představuje Edward Bellamy v knize *Pohled z roku 2000 na rok 1887* (1888). V 19. století měl román obrovskou popularitu v USA, kde se prodalo přes 200 000 výtisků. Protagonista románu Julian West, mladý Američan, se obrací k hypnotizérovi, aby ho zbavil nespavosti vyvolané stávkami v jeho podnicích. Následně se hlavní hrdina probudí v socialistickém utopickém Bostonu. Celá země se proměnila v jednu velkou korporaci – průmyslovou armádu, kde musí pracovat všichni občané od 21 do 45 let.¹³³ Každý obyvatel obdrží stejnou částku „úvěru“. Ti, kteří mají nebezpečná nebo nepříjemná pracovní místa, pracují méně hodin. Bellamy také předpovídá současnou technicky vyspělou dobu, kdy náboženská kázání a hudba jsou k dispozici v domácnosti prostřednictvím kabelového „telefonu“.

Utopický systém nese název „nacionalismus“, především proto, aby nebylo možné spojovat Bellamyho s tehdejšími socialisty. Bellamyho myšlenky poněkud odrážejí klasický marxismus. Vize průmyslové armády budoucnosti se zde kombinuje se známými motivy z předchozích děl utopické literatury, jako je státní monopol na veškerou lidskou činnost a důraz na vzdělání. Mezi hlavní témata kromě jiného patří problémy spojené s kapitalismem a rozdělením světového bohatství, s navrhovaným socialistickým řešením znárodnění všech průmyslových odvětví, s využitím „průmyslové armády“ k organizaci výroby a distribuce. Samotná výroba je v románu ponechána ve vlastnictví státu a zboží společnosti je rovnoměrně distribuováno jejím občanům. Regulace sexuálního života je o několik stupňů pokročilejší, hlavně jde o purifikaci národa, tj. myšlenku, která už od Platona prochází celou literární utopickou tradicí a na přelomu 19. a 20. století se stává klíčovou. Svatba se dovoluje pouze nejlepším a nejkrásnějším jedincům ve společnosti, protože klíčovou skupinou celé společnosti je průmyslová armáda.

„Naše ženy, právě tak muži, jsou členy průmyslové armády a opouští ji pouze, když povinnosti mateřské je volají. Výsledek jest, že většina žen v ten nebo onen čas svého života slouží pět, deset nebo patnáct roků, kdežto bezdětné slouží celé období.“ (Bellamy 1901: 203)

„Znamená to, že poprvé v dějinách lidstva zásada pohlavního výběru se svou

¹³³ V tomto románu se snad poprvé objevují a jsou popsány kreditní karty a supermarkety.

tendencí uchovati a přenést lepší typy plemene a horší nechat vymřít, může bez překážky účinkovat.“ (Bellamy 1901: 211)

Bellamy dovádí svůj utopický projekt do extrému, když píše, že „*národ je jediný zaměstnavatel a kapitalista*“. *Pohled z roku 2000 na rok 1887* tak představuje „Lepší svět pro lepší lidi“ a dystopický předpoklad románu se stává velmi intenzivním.

Zvěsti z nejsoucna čili Epocha míru Williama Morrise jsou naopak důkladnou kritikou a parodií na román *Pohled z roku 2000 na rok 1887*. Román představuje kombinaci socialismu a romantismu, zároveň se zde důsledně odmítá viktoriánská ideologie pokroku, industriálního a technického rozvoje. Utopický ideál je zde zdánlivě splněn: společnost není zorganizována shora, všichni obyvatelé stejně milují svou práci, protože neexistuje hierarchické rozdělení na žádanější, lepší a horší povolání. Zajímavě vypadá systém vzdělání, kde zcela chybí systémový přístup, všechno záleží na schopnostech jednotlivce a jeho zvědavosti. Celkově převládá fyzická práce nad intelektuální. Román reprezentuje jeden z posledních velkých utopických projektů, většina dalších děl totiž připouští negativní dopad projektu.

Známa kniha H. G. Wellse *Moderní utopie* (1905) představuje jakýsi souhrn všech předchozích utopických děl a přitom zásadním způsobem převrací utopickou představu do antiutopické polohy. V rámci fikčního světa nespátřujeme pouze jeden stát nebo ostrov, ale celou planetu, na níž platí utopická pravidla.¹³⁴ Městská architektura moderní utopie je velmi futuristická, skládá se z oceli a skla, podobně jako o několik let později v románu *My*. Existuje rovněž databáze všech občanů, ale vypravěč zde zdůrazňuje, že stát ji může použít pouze pro veřejné blaho svých obyvatel. Na rozdíl od předchozích děl není svět *Moderní utopie* statický.¹³⁵ Společnost se sice nachází na vysokém stupni evoluce, ale stále se snaží o zlepšení. Ve starších utopiích se možnost změny nebo vylepšování systému nevyskytovala.¹³⁶ Výjimečnosti *Moderní utopie* si všiml Jevgenij Zamjatin. Jako překladatel a redaktor moderní anglické literatury na začátku 20. století ve svém článku „Wellsův

¹³⁴ Podobný motiv se později objevují také u Zamjatina nebo Orwella, kde je místem děje světový nebo jednotný stát.

¹³⁵ Karl Mannheim v *Ideologii a utopii* naopak považuje ideologii za statickou až zpátečnickou, zatímco utopie za dynamické až pokrokové, které mají tu moc se stát synonymem ke slovu revoluce.

¹³⁶ V *Nové Atlantidě* Fracise Bacona se sice objevuje Šalamounův dům, ale jedná se především o vědecký pokrok nebo sebezdokonalení občanů ne samotného státu a státního aparátu.

genealogický strom“ (1922) píše:

*„Jak se již ukázalo, klasické prvky utopie se u Wellse téměř nevyskytují. Zmražený blahobyt, zkamenělá rajská sociální rovnováha jsou logicky spojené s obsahem utopie, a odtud pramení přirozený důsledek formy utopie: syžetová statičnost, absence fabule. Ve Wellsových sociálně-fantastických románech je syžet vždy dynamický, postavený na kolizi, zápasu; fabule je složitá a zajímavá.“*¹³⁷ (Zamjatin 1922)

Románem, který zde uzavře příklady utopické literatury, je *Země žen* (1915) Charlotte Perkins Gilmanové. Setkáme se v něm s představou společnosti bez mužů, známou již ze středověku, do které se dostanou tři cestovatelé: Vandyck Jenninds, Terry Nicholson a Jeff Margrave. Jedná se o vědce, z nichž každý má odlišné vnímání ženského pohlaví. Jenninds představuje střední, neutrální proud, Nicholson je typ neodolatelného svůdce a sukničkáře, poslední Margrave až přehnaně romantizujícím způsobem ženy idealizuje. Všichni zároveň sdílejí tehdy tradiční západní genderové stereotypy. Po svém příchodu do *Země žen* se ocitnou v druhořadé pozici vůči ženám.

*„Čím více jsem se učil víc a víc oceňovat, co tyto ženy dokázaly, tím méně jsem byl pyšný na to, co jsme vykonali my, s celou naší mužností.“*¹³⁸ (Gilmanová 1998: 51)

Tématem románu *Země žen* je v návaznosti na dobové emancipační hnutí a politické hnutí anglických sufražetek zrušení genderových stereotypů a upevnění postavení žen ve společnosti. Zdá se, že sociální a ekonomické problémy, které trápily autory předchozích textů, jsou v *Zemi žen* vyřešené mimo jiné také díky eliminaci mužské části obyvatelstva. Při prvním setkání se ženami začínají cestovatelé hledat podobné „příznaky“ ženství, které znají ze svého světa. Jsou velmi překvapeni, že místní ženy mají „mužské“ fyzické vlastnosti: krátké, pohodlné účesy a chybějící křivky. Kromě toho jsou to fyzicky zdatné osoby, které svou sílu mimo jiné demonstrují na stavebních úspěších společnosti. V celém

¹³⁷ Zamjatin, Jevgenij: *Genealogičeskoje děřvo Uellsa*, 1992.

„Как уже указывалось, элемента классической утопии у Уэллса почти нигде нет. Замороженное благополучие, окаменело-райское социальное равновесие — логически связаны с содержанием утопии, и отсюда естественное следствие в форме утопий: статичность сюжета, отсутствие фабулы. В социально-фантастических романах Уэллса — сюжет всегда динамичен, построен на коллизиях, на борьбе; фабула сложна и занимательна.“

¹³⁸ *„As I learned more and more to appreciate what these women had accomplished, the less proud I was of what we, with all our manhood, had done.“*

románu Gilmanová převrací stereotypní roli pohlaví: ženy mají krátké vlasy, muži dlouhé; ženy učí, zatímco muži se učí; ženy jsou fyzicky silnější než muži atd.

Dalším velkým tématem románu, podobně jako v jiných utopiích, je mateřství a výchova dětí. „*Jak vidíte, děti byly v této zemi – raison d'être*“¹³⁹ (Gilmanová 1998: 44). Obyvatelky Země žen dokonce průběžně rozvíjely a upravovaly svůj jazyk, aby se snadněji přizpůsobily jednotlivým vývojovým fázím dítěte, přičemž vzdělávání vždy považovaly za jeden z nejdůležitějších aspektů kultury. Kniha se zaměřuje také na zdůraznění individuality: každé dítě dostává své vlastní jedinečné jméno bez nutnosti příjmení. Podobně jako obyvatelé *Moderní utopie* ani obyvatelky Země žen nepovažují svou společnost za ideální, navíc si dobře uvědomují, že ideálního stavu nelze dosáhnout. Studují v průběhu celého života, často mění povolání, aby si udržovaly intelektuální úroveň a neustrnuly na jednom místě. Komické situace ve vyprávění nastávají v okamžicích, kdy cestovatelé vysvětlují uspořádání vlastní společnosti. Příchod tří průzkumníků je však považován za požehnání, umožňující občankám Země žen vrátit se k tradičnímu uspořádání společnosti.

Na základě výčtu zásadních utopických románů lze pouze souhlasit s Lymanem Towerem Sargentem, že utopické představy mají tři tváře: literární, společenskou a ideologickou.¹⁴⁰ Kromě toho si lze povšimnout existence jak jedné obecně přijímané utopické tradice (Thomas More), tak i několika různých utopických tradic. Ve všech společenských uspořádáních je záměrně hlavním aspektem utopie. Zároveň utopie nejsou pouze produktem křesťanského Západu, přitom se ale tento druh literatury nejčastěji objevuje na zmíněném území. Literární tradice utopie má své kořeny ještě v mytologii, která mimo jiné ilustruje lidskou představu o tom, jak vypadají předchozí generace nebo život po smrti. Mívá různé označení: zlatý věk, ráj na zemi, ostrovy bláznů atd. Tyto představy mají několik společných rysů: jednoduchost, relativní bezpečí, jednota s Bohem nebo bohy, umění ovládat lidské vášně včetně sexuální touhy. Společným rysem zůstává především utopismus, jenž definuje fenomén utopie obecně jako společenský sen, který se zásadně liší od reality, kde žijí snílci. Ideologickou stránku odráží dominantní společenská skupina, neboť utopická mentalita je základem všech sociálních změn.¹⁴¹

¹³⁹ „*You see, children were the – the raison d'être in this country.*”

¹⁴⁰ Sargent, Lyman Tower: *The Three Faces of Utopianism Revisited*, 1994.

¹⁴¹ Viz Mannheim, Karl: *Ideologie a utopie: přednášky a eseje*, 1991.

V utopické literatuře lze obecně vysledovat dva typy utopického myšlení: venkovskou idylu a urbanistický sen.¹⁴² Čím více se utopická představa blíží ideálnímu městskému uspořádání, tím víc je tato vize regulována a kontrolována. Extrémní urbanizace se na přelomu 19. a 20. století proměňuje v dystopickou představu. Překvapivě to vede k porovnání městské kultury coby zdroje utlačování a nesvobody s venkovskou svobodou.¹⁴³ Utopie mají sklon být zobrazené jako komunity, města nebo státy, kde většina obyvatel o sobě uvažuje jako o jednotném celku. Tento rys těsně souvisí s představou důvěry a následným budováním „dobrých sousedských vztahů“, které často vyvrcholí požadavkem rovnosti všech obyvatel utopie.

Představený krátký přehled utopických děl demonstruje proměnu utopických představ od všeobecného blaha a rovnosti přes elitní společnosti a eugeniku zpátky ke zdokonalování společnosti, ale s vědomím toho, že ideální stav neexistuje. Tento okamžik je zásadní pro přechod utopického díla nejprve k antiutopické a následně dystopické literatuře.

Snoubení vědy a utopických představ je hlavně produktem 17. století. Předtím většina utopií představovala statické místo, kde vědecký pokrok a technologické vynálezy nehrály důležitou roli, nebo byly dokonce potenciálně kontraproduktivní: od 17. století je utopie nedílně spojená s technologií a vědeckým pokrokem. Prototypem takového textu se stala *Nová Atlantida* Francise Bacona. Román z konce 19. století *Pohled z roku 2000 na rok 1887* je projevem nadšeného optimismu: produkce a distribuce je organizována centrálně, většina lidí slouží čtyřicet let v průmyslové armádě, zahaleči jsou vězněni a odkázáni na chléb a vodu. Důležitou roli v nadšení z vědeckého pokroku hrají i romány francouzského

¹⁴² Svérázným druhem urbanistického snu je měšťácká kultura *biedermeieru*. Jedná se o konzervativní verzi společenské utopie, protože její představa je spojena s udržení dosaženého statu quo. Tento životní postoj a vkus středoevropského měšťanstva, který začíná v 19. století, sehrává zásadní kulturní roli. Jedná se o svět, kde všude, obzvláště v domácím interiéru, je všechno v pořádku, každá věc má své místo a ladí s okolím. *Biedermeierovský* prostor se vyznačuje uměřeností a průměrností, vyhýbá se krajnostem. V tomto ideálním prostoru se nemá docházet ke krajnostem, protože *Biedermann* se bojí zmatku, chaosu a spěchu moderního světa, sní o věčné stabilitě. Velkou roli zde hrají každodenní rituály, které rozdělují realitu na malé stabilní kousky. Negativním důsledkem tohoto životního stylu jsou přehnaná opatrnost, malichernost, což zužuje život na pouhé přežívání. (Viz Pająk, Patrycjusz: *Hruza v české literatuře*, 2017.)

¹⁴³ Podobné protiklady najdeme u klasiků dystopické literatury jako u *Zamjatina*, *Orwella*, *Huxleyho* a jiných.

spisovatele Julese Verna, který ve svých dílech spojil dva důležité utopické motivy: dalekou cestu a použití technických inovací.

„Počínaje 18. stoletím se utopie předpokládá jako činitel radikální politické změny a opírá se o násilné formy převzetí moci.“ (Aínsa 2007: 60)

Jedná se počátek epochy, kdy revoluce byla mytifikována jako jeden z hlavních činitelů společenských změn. Teprve na konci 18. století se utopické představy přesunuly hlavně do budoucna. Tehdy se v utopické literatuře, a zvláště v utopickém myšlení, objevuje naděje. V oné době se též rodí pojem euchronie, který doslova znamená dobré místo v budoucnosti.

„Morova Utopie je výsledek objevů, k nimž došlo v renesančním období; euchronie je produktem nové osvícenské logiky.“¹⁴⁴ (Vieirová 2010: 9)

V průběhu 19. století má utopie jako žánr blízko k romantické až idylické literatuře, oba žánry představují svět v jeho vysněné podobě. Na konci 19. století se dokonce zrodil žánr romantické utopie, kde se milostný a dobrodružný narativ, snění a egocentrismus kombinuje s didaktickým a satirickým zobrazením společnosti. Tak lásku a dobrodružství zažije návštěvník utopie, nikoliv její obyvatelé (William Morris: *Zvěsti z nejsoucna čili Epoque míru*, Herbert George Wells: *Stroj času*). Wellsův protagonista, poutník časem, z románu *Stroj času* (1895) se ocitne v daleké a na první pohled idylické budoucnosti, kde vyšší vrstva obyvatel Země, elioiové, dosáhla většiny bodů z plánů společenských změn, známých z utopické literatury (např. zdánlivě spravedlivé společenské uspořádání nebo dokonalý fyzický vzhled). Tam hrdina zažije kromě poznávání a výzkumu nového světa krátkodobé milostné dobrodružství s Weenou, jednou z obyvatelek tohoto světa.

První obrat k temné straně utopického myšlení je spojen se satirickou utopií. Známou satirickou utopií představují *Gulliverovy cesty*¹⁴⁵ (1726) Jonathana Swifta.¹⁴⁶ Román zůstává

¹⁴⁴ „More's Utopia is the result of the discovery that occurred in the Renaissance; euchronie is the product of the new logic of the Enlightenment.“

¹⁴⁵ Jméno Gulliver je slovní hříčkou slov „gullible“ (důvěřivý, naivní) a traveller (poutník).

¹⁴⁶ Druhou známou satirou na utopii je *Robinson Crusoe* od Daniela Defoe. Zdá se, že Daniel Defoe měl docela dost informací o pirátské republice Salé. V první kapitole je protagonista zajat Sally Roversem (skutečná postava) a přepraven do Maroka. Kromě toho autor napsal Obecné dějiny pirátství na základě svých konverzací s vězněným pirátem v Anglii. Zdá se, že podobné fikční motivy se dají objevit v obou románech.

asi nejznámější satirou lidské touhy po uspořádání života podle rozumných a předem definovaných principů. Dokladem může být i tato pasáž:

„[...]osobnosti, již tam říkají univerzální umělec. Pravidl nám, že se už třicet let v myšlenkách zaobírá zdokonalením lidského života. Měl dvě prostorné místnosti, plné báječných zvláštností, a zaměstnával padesát lidí. Jedni zhušťovali vzduch v suchou, tuhou látku a to tak, že z něho vylučovali dusík a filtrovali tekuté čili kapalné částice; druzí změkčovali mramor na polštáře a jehelníčky; další zase proměňovali živému koni kopyta v kámen, aby se neschvátil. Umělec sám právě pracoval na dvou velkých plánech; první byl osévání půdy plevami, v nich, jak tvrdil, je obsazena pravá kličivá síla, jak dokázal několika pokusy, jichž jsem však nepochopil, nejsou v tom dosti zběhlý. Druhý plán směřoval k tomu, zameziti u dvou jehňat vzrůstu vlny jakousi směsí klí, nerostů a bylin, která se jim natírala zevně; těšil se, že v dohledné době rozplemení chov holých ovcí po celém království.“ (Swift 1931: 190)

Protagonista románu na konci svých cest ztrácí iluzi o možnosti existence utopického místa a hlavně o možnosti „umělého“, někým cíleně organizovaného ráje. Velkým kontrastem vyznívá napětí mezi jednoduchostí života některých národů a složitostí evropské kultury.¹⁴⁷

Ve vývoji žánru lze vysledovat dva velké obraty k antiutopické tematice. Oba se odehrávají takřka zároveň, týkají se navzájem propojených jevů a v literatuře koexistují. První obrat je spojen se satirou na koncept osvícenství a představu života organizovaného na vědeckých základech. Tehdy se objevují i první fantastické motivy (např. Mary Shelley: *Frankenstein*, 1818). Druhý je reakcí na eugeniku a socialismus na konci 19. století. Právě od roku 1890 se objevuje řada prvních antiutopických textů – Percy Clarke: *The Valley Council; or, Leaves from the Journal of Thomas Bateman of Canbelego Station, N.S.W.* (1891) – zde se výsledkem revoluce stala diktatura; *Red England: A Tale of the Socialist Horror* (1909) – zde jsou eugenistické a sociální snahy dovedeny do absurdní situace, pro zlepšení základní společenské „buňky“ – manželského soužití – děti jsou odebírány od

¹⁴⁷ Do stejného období patří Rousseauův obdiv a zájem o zušlechtněného divocha. Do utopické literatury se to promítlo velkou oblibou objevu přírodních společností, např. *The Adventures & Surprising Deliverances of James Dubourdieu* (1719) od Jamese Dubourdieua, kde autor popisuje národ „Dětí lásky“.

rodičů a vychovány státem), které reagují na nebezpečnost jak eugeniky, tak i socialismu. Zároveň dále upozorňují na nebezpečí utopického vnímání světa.

V polovině 20. století román *Walden Two* (1948) napsaný behaviorálním psychologem B. F. Skinnerem představuje pravděpodobně poslední nejznámější utopii po Bellamym. Hlavním tématem románu jsou projevy chování živých organismu, včetně lidí.

*Zdá se, že „‘Cesta k utopii‘ je tedy druh fikce. Ale tato „cesta“ nemá být hlídána ve formální historii žánru, spíše by měla být sledována skrz vývoj v průběhu času a smíšení žánrů, jako je cestovní účet, který vytváří druh diskurzu, který vytváří nové významy v reakci na změny historických okolností.“*¹⁴⁸ (Bann 1993: 3)

Na přelomu 20. a 21. století stejně jako i dnes jednou z důležitých otázek zůstává, zda v moderním světě je či není místo utopie. Samotné utopie jako literární fikce podněcují k tomu, aby byl prohlouben rozdíl mezi skutečným světem a jednotlivcem, což vede v důsledku k nespokojenosti, která vede k tomu, aby byla kriticky posouzena přítomnost.

¹⁴⁸ „‘The Route to Utopia’ is thus by way of a fiction. But the ‘route’ is not to be found through tracing the history of a formal genre: rather, it may be traced via the development over time of mixed genres, such as the travel account, which establish a form of discourse that produces new meanings in response to changes in historical circumstances.“

3.2. Vaše utopie je moje dystopie

Jak se vyhnout definitivnímu uskutečnění utopie?

Nikolaj Berdajev

Literární díla často obsahují prvky sociální nebo politické kritiky, čímž navazují dialog nejen se současností, ale i s minulostí, potažmo se snaží predikovat i možný budoucí vývoj. Antiutopie představuje nevíru v utopii, zároveň obsahuje sociální a politickou kritiku „ideální“ utopické společnosti. Dalo by se říct, že antiutopie má za úkol zničit utopickou představu o společném ráji pro všechny a zdůraznit selhání utopické představy. Antiutopická díla se snaží upozornit na nezbytnost odvrácení utopie a návratu k neutopické společnosti, sice méně dokonalé, ale o to svobodnější.¹⁴⁹ Antiutopie představují „probuzení“ z možnosti schovat se v budoucím ráji, tj. v euchronii. Literární antiutopie jsou fikčním výletem do utopického státu, který se může proměnit v kolizi mezi průvodcem a cestujícím. Dnes mnohem rozšířenější fenomén dystopie se vyznačuje také ztrátou víry pro „cestovatele“, který se již původně nachází v „utopickém“ světě. Pro literární formy utopii a antiutopii (dystopii) jsou příznačné opačné tendence. Individuální utopie mají snahu proměnit se v kolektivní utopii a antiutopie (dystopie) má sklon v kolektivním vědomí objevovat individualitu. V obou světech je každodenní život přísně reglementován až petrifikován a doveden do fáze rituální činnosti.

Jedním z úkolů antiutopii a později i dystopii je představit katastrofální budoucnost, dystopie se navíc pokoušejí nabídnout alternativu. Gregory Claeys určuje dva typy strachu,¹⁵⁰ které v antiutopické a dystopické literatuře převažují:

1. strach z despotismu (revoluční hnutí v Evropě a jinde ve světě);
2. strach z technologického vývoje a dopadu vědy na lidské životy (rentgenové paprsky, žárovka, elektrická lokomotiva, fonograf, telefon a jiné).¹⁵¹

¹⁴⁹ Berdajev, Nikolaj: *Filosofie svobody. Původ zla a smysl dějin*, 2000.

¹⁵⁰ Ještě v průběhu 19. století Søren Kierkegaard v díle *Pojem úzkosti. Úvaha rázu psychologického ve směru dogmatického problému, týkajícího se dědičného hříchu* (1844) tvrdí, že strach je především podložen konkrétním a známým nebezpečím, na druhé straně úzkost vyvolává něco neznámého, tušeného, co nezná konkrétní podoby, tj. z nicoty. Strach vyvolává v člověku reakci (útěk nebo útok), úzkost vede jen k beznadějnému vyčkávání. Oba typy strachů zmíněné Gregorym Claeyssem mají konkrétní podobu, a proto mají konkrétní reakci v jejím zhmotnění v podobě literárního díla.

¹⁵¹ Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*, 2017.

V obou případech jedna skupina profituje z utrpení jiných. V krásné literatuře tento proces zachytila Margaret Atwoodová:

„*Když se kácí les, létají třísky, prohlásí nakonec. Mysleli jsme si, že to bude lepší. Lepší? Ptám se přiškrčeným hláskem. Jak si může myslet, že tohle je lepší? Lepší nikdy neznamená lepší pro všechny, vysvětluje klidně. Někdo si vždycky pohorší.*“ (Atwoodová 2008: 183)

I přesto, že se antiutopická literatura zrodila již v 18. století, pojem antiutopie vstupuje do všeobecného povědomí až na začátku 20. století. Pojem dystopie se též objevuje dříve. Ještě v roce 1868 ho John Stuart Mill používal jako synonymum neologismu kakotopie (*cacotopie*) vytvořenému Jeremym Benthamem¹⁵² v parlamentních debatách v Anglii.¹⁵³ Mill se tímto pojmem snažil pojmenovat perspektivu protikladnou k utopii (dystopie je něco, co je příliš špatné na to, aby se to mohlo praktikovat). Existovala i jiná pojmenování jako negativní utopie, represivní utopie atd., ale do všeobecného povědomí vstoupil především Millův neologismus.

Většina kanonických antiutopických a dystopických děl (*My* Jevgenije Zamjatina, 1984 George Orwella, *Kallockain* Karin Boyeové atd.) tím či oním způsobem reagovala na sociální situaci a vznikala v období, kdy se v domovské zemi autorů (Rusko, Anglie, Švédsko nebo jinde ve světě) odehrávaly velké politické a sociální změny. Celkově se antiutopický a dystopický diskurz točil kolem dvou otázek: totalitarismu a vědeckého (a)nebo technologického pokroku, který se stal nástrojem pro nastolení diktatury a pokusem o ovládnutí lidské existence pomocí mocenské kontroly a restriktivních opatření. Antiutopický žánr většinou varuje před možnou katastrofou, vede dialog s utopickou představou společnosti, ale také se pomocí humoru snaží upozornit na nebezpečí šířících se sociálních teorií a revolučních nálad. V dystopii bývá tento dialog minimalizován a jedná se mimo jiné o pokus o poskytnutí naděje na návrat k předdystopickému stavu nebo

¹⁵² Obě slova mají podobný původ. *Dys* pochází z řeckého *dus* (špatný, nenormální, nemocný), *caco* (řecky *kako*) se používá pro něco nepříjemného, nesprávného.

¹⁵³ Podrobněji k rozdílu mezi antiutopií a dystopií viz kapitolu č. 2.

uskutečnění změny. V románu *My* tak najdeme několik příkladů, kde vypravěč ironizuje populárněvědeckou sovětskou literaturu v tehdejším Rusku.

„Вечно се snoubící dvakrát dvě

с вечной vášнi se ve čtyřku pojí,

milenci vášniví, co svět světem stojí,

neoddělitelně spjati – dvakrát dvě...“¹⁵⁴ (Zamjatin 2006: 53)

Ve fikčním světě jsou milostné básně nebo jiné literární formy věnovány matematice, jiným exaktním vědám, ale především Dobroditeli, čímž autor paroduje slepé obdivování jakéhokoliv vůdce, zaslepení ideologickou doktrínou. Na začátku románu také najdeme výroky, jimiž je zdůrazněno kolektivistické myšlení hlavního hrdiny:

„Ulice je plná. Za takového počasí věnujeme obvykle odpolední Hodinu soukromí doplňkové vycházce. Jako vždy vyhrává Hudební podnik všemi svými tlampači Pochod Jednotného státu. Ve vyrovnaných řadách, ve čtyřstupech si nadšeně do taktu vykračovala čísla, stovky, tisíce čísel v modrých uniformách se zlatými štítky na prsou – státním číslem každého a každé. A já – my čtyři – jsme jednou z nespočetných vln v tomto mohutném proudu.“¹⁵⁵ (ibid.: 6)

Dalším důležitým impulsem pro zrození temné strany utopického myšlení bylo zveřejnění publikace Darwinovy evoluční teorie a ideje přírodního výběru, která měla vliv na eugeniku.¹⁵⁶ Od sedmdesátých let 19. století se idea o přežití silnějšího jedince stává jedním z inspiračních zdrojů totalitních režimů 20. století, obzvláště fašismu a komunismu

¹⁵⁴ „Вечно влюбленные дважды два,

Вечно слитые в страстном четыре,

Самые жаркие любовники в мире –

Неотрывающиеся дважды два...“

Zamjatin, Jevgenij: *My*, 2011.

¹⁵⁵ „Перспект полон: в такую погоду послеобеденный личный час мы обычно травим на дополнительную прогулку. Как всегда, Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства. Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, или нумера – сотни, тысячи нумеров, в голубоватых юнифах, с золотыми бляхами на груди – государственный номер каждого и каждой. И я – мы, четверо, - одна из бесчисленных волн в этом могучем потоке.“ ibid.

¹⁵⁶ Kontrola porodnosti a regulace kvality potomků však byly tématem utopických projektů už od Platóna.

v první polovině 20. století. Obavy z následků eugeniky jsou pravděpodobně nejbarvitěji představeny v románu *Konec civilizace* (1932) Aldouse Huxleyho.

„Je totiž samozřejmé, že se nespokojíme s pouhým líhnutím embryí – to přece umí každá kráva.

„Máme zde také predestinaci. Dekantujeme naše nemluvnata již jako socializované bytosti, jako alfy nebo epsilon, jako budoucí kanalizační dělníky nebo budoucí... ‘ Chtěl říct ,budoucí světové kontrolory‘, ale opravil se a řekl: ,...budoucí ředitele líhni. ‘

[...]

„Ale u epsilonů,‘ pravil pan Foster velmi správně, ,lidskou inteligenci nepotřebujeme. ‘“ (Huxley 1970: 18–19)

O antiutopické literatuře obecně mluvíme v souvislosti s romány první poloviny 20. století, díla po druhé světové válce dnes jsou mnohem častěji pojmenována jako dystopická. V sedmdesátých letech 20. století se dystopická literatura znovu obměňuje, rodí se díla, která později získala pojmenování kritická dystopie (Kim Stanley Robinson, Marge Piercyová, Ursula Le Guinová). Dnes je důležité rozdělovat dystopickou literaturu a literaturu o přírodních katastrofách, apokalypse a jiných zásazích vyšších moci (Emmi Itärantová: *Strážkyně pramene*, 2012). Dystopické scénáře se mohou objevit jak před apokalypsou, tak i po ní (Kaspar Colling Nielsen: *Dánská občanská válka 2018–24*, 2013).

Podobně jako tomu bylo v utopii, pro dystopii zůstává klíčovým tématem zobrazení politických a sociálních vztahů. V současné době jsou nejčastějšími tématy dystopické literatury:

- 1) progres revoluce a s tím spojený teror;
- 2) věda a technologické výdobytky, které mohou přinést více škody;
- 3) eugenika a její kontrola nad institutem rodiny a rodičovství;
- 4) hrozba mechanizace a dehumanizace společnosti.

Po roce 1960 převládá hlavně konfrontace humanity a technologie. Největšími hrozbami jsou ztráta humanity, identity a svobodné vůle. Z toho přímo vyplývá možnost

záhuby lidstva.¹⁵⁷ V 21. století se k despotismu a dominanci vědy a techniky nad lidstvem přidává obava z povrchního konzumního životního stylu (Gary Shteyngart: *Megasmutná pravdivá lovestory*, 2010; Kaspar Colling Nielsen: *Dánská občanská válka 2018–24*, 2013).

Před hlubší analýzou antiutopické a dystopické literatury potřebuji vyčlenit několik kritérií, v opačném případě by hrozilo, že za antiutopickou a dystopickou literaturu může být považováno skoro všechno, co obsahuje elementy společenské kritiky a zpochybnění utopických konceptů. Podobně široké pojetí antiutopie a dystopie má Gregory Claeys, který zmíněné pojmy užívá pro díla zobrazující negativní vize sociálního a politického vývoje. Následující kapitola představí několik nejdůležitějších rysů napřed antiutopické a pak i dystopické literatury.

¹⁵⁷ Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*, 2017.

4. Struktura antiutopického díla

„...nehledejme zvláštní klíč, jenž by obsahoval jakési odhalení tajemství. Nehledejme normu v několika specifických rysech, netvořme z nich teorii, neboť se v rukou slabých individualit změní stejně v šablonu, jako staré, dnes již vyježděné cesty, i když byly odvozeny z nejgeniálnějších děl.“¹⁵⁸

Vítězslav Nezval, *Kapka inkoustu*

Psychologická podstata se zakládá na určitém morálním prismatu života, společnost je poznamenána neustálou paranoidní obavou z hříšného jednání a rovněž je přítomný dominující teror.¹⁵⁹ Současně, když se někdo pouští do analýzy antiutopické nebo dystopické literatury, obvykle zvolí jeden z nejběžnějších postupů:

1. porovnává celkovou politickou situaci, zobrazenou v románu, se situací dobovou, aktuální či hypotetickou;
2. dopodrobna rozebírá fikční svět románu, tj. kromě charakteristiky postav se snaží zachytit pravidla, podle kterých ta či ona fikce funguje;
3. srovnává fikční svět s konkrétní realitou, na kterou by dílo mělo odkazovat.

První dva přístupy se nejčastěji objevovaly v rozborech zmíněných v kapitole č. 2. Třetí postup zvolila například Maja Zlobinová ve studii o románu Arthura Koestlera *Tma o polednách*: „Napsaná před půlstoletím cizincem (maďarským Židem), *Tma o polednách* vám nesdělí žádná nová fakta. Navíc současný zkušený čtenář objeví v románu řadu drobných nepřesností, podle kterých bez pochyb určí, že autor nebyl obeznámen se sovětskými věznicemi“¹⁶⁰ (Zlobinová 1988). Stejným způsobem autorka analyzuje celou knihu maďarsko-britského spisovatele a svůj rozbor staví na metodě uvádění na pravou míru to, co v románu odpovídá a co odporuje skutečnosti. Na podobný přístup reaguje mimo jiné Lubomír Doležel svou teorií fikčních světů: „Pouze mimetičtí kritikové se cítí povinni

¹⁵⁸ Nezval, Vítězslav: *Kapka inkoustu*, 1928.

¹⁵⁹ Viz Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*, 2017.

¹⁶⁰ „Написанная полвека назад иностранцем (венгерским евреем), „Слепящая тьма“ не откроет вам никаких новых фактов. К тому же нынешний искушенный читатель обнаружат в романе ряд мелких неточностей, по которым безошибочно определит, что автор не был знаком с советскими тюрьмами.“

srovnávat historické fikce se záznamy minulosti a chválit tvůrce fikce pro jejich ‚pravdivost‘ nebo hanit je pro jejich ‚zkreslování‘ minulosti. Mimetická teorie nedostačuje ani k vysvětlení tzv. realistické historické fikce. Je pak zcela bezmocná, když stojí před moderními inovacemi a postmoderními experimenty“ (Doležel 2008: 47).

Pravdou zůstává, že dystopické romány často odrážejí sociální a (nebo) politickou situaci a reagují na ni. Není náhoda, že obavy z mechanizace lidského života se staly jedním z velkých zdrojů inspirace pro spisovatele na přelomu 19. a 20. století. Ernest Mandel v knize *Pozdní kapitalismus* uvádí následující periodizaci:

„Zásadní revoluce energetické technologie – tj. technologie produkce hybných strojů jinými stroji – se tedy jeví jako určující momenty revolucí technologie jako takové. Strojová výroba párou poháněných motorů od roku 1848, strojová výroba elektrických a spalovacích motorů od devadesátých let 19. století, strojová výroba elektronických a jadernou energií poháněných přístrojů od čtyřicátých let 20. století – to jsou tři technologické revoluce, které zplodil kapitalistický způsob výroby po „prvotní“ průmyslové revoluci pozdního 18. století.“¹⁶¹

S rozvojem a rozšířením lidských práv začíná být paradoxně patrnější krize a následující zánik individua ve společnosti řízené mocichtivým státem a jeho institucemi. Do popředí vystupuje skutečnost, že život probíhá podle neměnného rozvrhu: vstávání, pracovní doba, odpočinek, stravování, rodina, zábava, sex, které jsou již dopředu někým pečlivě naplánované. *„V této budoucí společnosti se stane ideálem ‚být dokonalým jako stroj‘; Taylorův systém nezahrnuje pouze práci, ale život jako celek, každý krok, každý pohyb“¹⁶²* (Berneriová 1982: 315). Obzvlášť velkou úlohu vedle detailního popisu běžného života obyvatel fikce zabírá otázka organizace sexuálního milostného života.

„Dneska – podívejte se, to je ten pravý pokrok! – staří lidé pracují, staří lidé tělesně obcují, staří lidé nemají kdy, zaměstnání a zábava jim nenechají ani chvíli na to, aby se posadili a rozjímali. A když se někdy nešťastnou náhodou objeví trhlina v pevném tkanivu potěšení a práce, je vždy po ruce soma, ta skvělá soma!“ (Huxley 1970: 47)

¹⁶¹ Citováno dle Jameson, Fredric: *Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu*, 2016.

¹⁶² „In this society of the future the ideal is to become “perfect like a machine”; the Taylor system is applied not merely to work, but to the whole life, to each step, to each movement.”

Zvláštní důraz na běžné lidské činnosti není náhodný. Antropolog Bronisław Kasper Malinowski v knize *Mýtus, magie a náboženství* tvrdí,¹⁶³ že důležité životní okamžiky jako narození, adolescence, svatba a smrt představují iniciační rituály, které jedince začleňují do skupiny, nebo z ní vyčleňují. Jinak uspořádaná skupina zahrnuje takové aktivity jako jídlo, kulty, menstruaci, pohlavní styk, svatbu, těhotenství, porod, nemoc a smrt, jež jsou zároveň vždy provázeny rituály unikátními pro danou kulturu a vyvolávají omezení všeho druhu. Unifikace a totalitní kontrola nejen nad prvním výčtem, ale především nad tím druhým, který v sobě nese mnoho kulturních a morálních kódů, je jedním ze zdrojů pro ovládání společnosti v antiutopickém a dystopickém světě. Takto fikční společnost se proměňuje ve svět plný paranoie a agrese.

Několik následujících bodů tvoří kritéria, podle kterých funguje „ideální“ dystopický, popř. ještě antiutopický fikční svět první poloviny 20. století.

¹⁶³ Malinovskij, Bronisław – Paluch, Andrzej K. (ed.): *Mit, magia, religia*, 1990.

4.1. Hranice světů

Hledat cestu ven je jedna z nejstarších rétorických figur, jejím základem je antiteze mezi vnějším světem a vnitřním. Tuto binární opozici lze proměnit na protiklad svobody a nesvobody, pravdy a lži, cesty z nesnesitelného vnitřního do osvobozujícího vnějšího světa.

Dystopický, popř. antiutopický svět bývá nejčastěji strukturován na základě binární opozice: držitelé moci a většina obyvatelstva. Komunikace mezi těmito vrstvami bývá od začátku narušena, většinou probíhá jednosměrně shora dolů, viz schéma č 2.

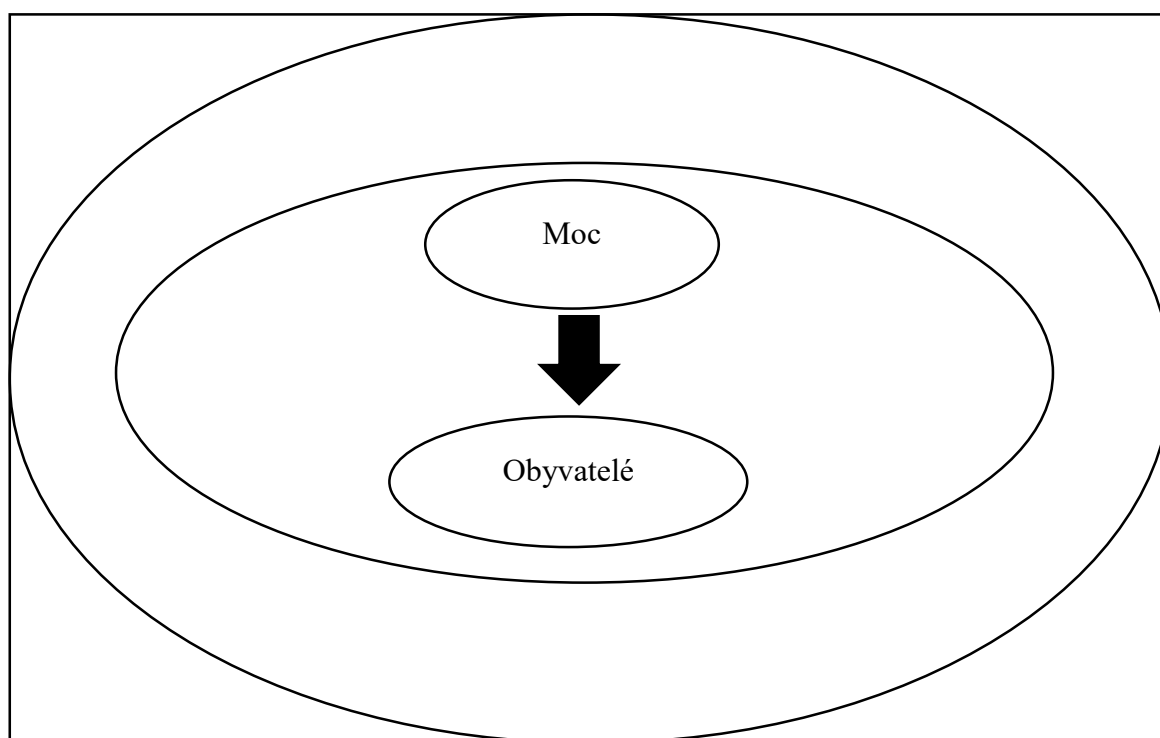


Schéma č. 2 – Komunikační proces v dystopické fikci.

Pozice obou skupin a jejich ukotvení ve fikčním světě jsou až petrifikované. Důležitou roli hraje samotný stvořitel fikčního světa, který sám sebe většinou označí za vládce. Systém se proměňuje v sociální strukturu posedlou představou existence nepřítele, jeho určením a následným zneškodněním, které vždy vede k legitimizaci režimu nebo existující vlády.

„Nepřátelé štěstí nespí. Braňte své štěstí ze všech sil! Od zítřka se zastavuje práce – všechna čísla se dostaví na Operaci. Kdo se nedostaví – toho čeká Dobroditelův Stroj.“
(Zamjatin 2006: 147)

Sociální strukturu, pro kterou je příznačná posedlost existencí nepřítele, lze zobrazit pomocí schématu č. 3.

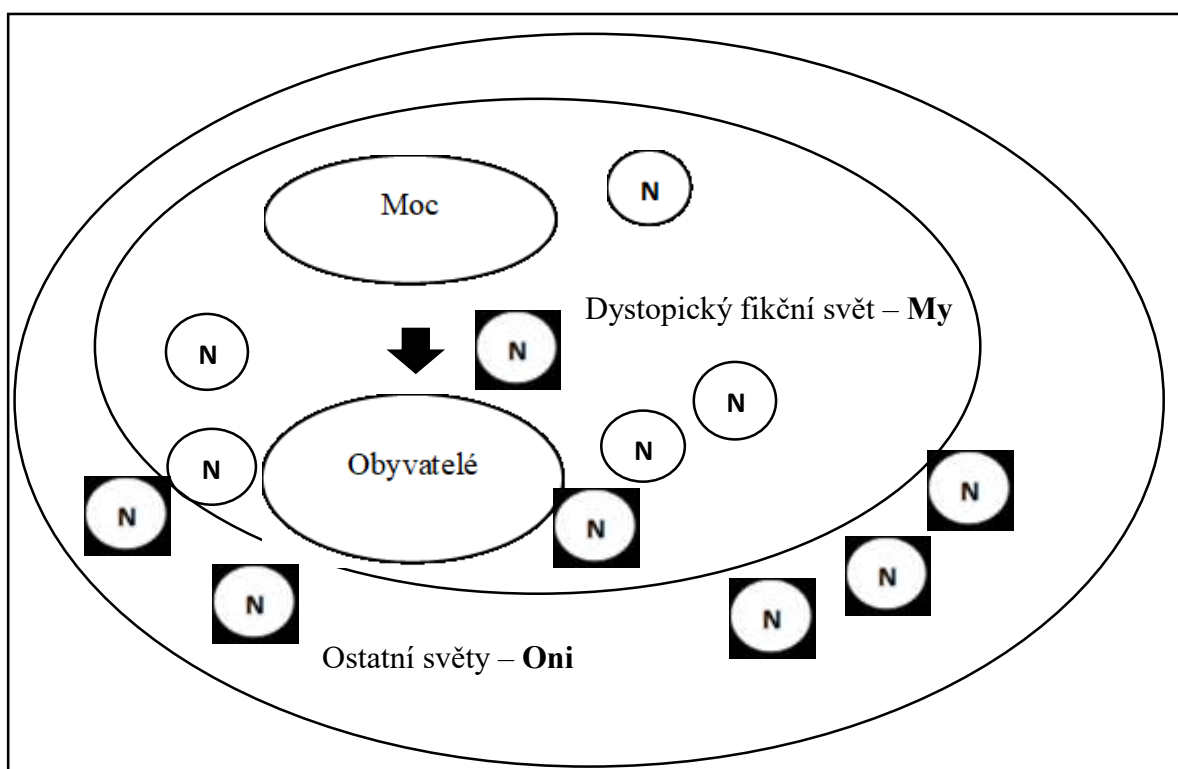


Schéma č. 3 – Sociální struktura dystopické fikce.

V takovém systému nutně probíhá dělení na „my“ a „ostatní“, které má být vnímáno jako něco přirozeného. Není náhodou, že jak v reálném světě v rámci státní propagandy, tak i ve fikci při tvoření opozice „my“ a „ostatní“ bývá zaměstnáno obrovské procento obyvatelstva. Díky juxtapozici „my“ a „oni“ se posiluje pocit jednoty, osobitosti a jedinečnosti.¹⁶⁴ Čím je větší „my“, tím mocnější je vládní aparát.¹⁶⁵ Tato binární opozice bývá posílena technikou a zpravodajstvím: rádiem, mobilem, internetem nebo počítačem podle aktuálních technologií „kontroly“ a sdělování v době vzniku daného textu. Čím větší

¹⁶⁴ V reálném světě může být podobná opozice postavena na protikladech: „My mladí a oni staří“; „My bílí a oni černí“; „My muži a ony ženy“. Podobné dělení je určeno k vytvoření předpokladu, že my máme pravdu a oni v žádném případě.

¹⁶⁵ Jako explicitní příklad může sloužit společná síla a nadšení, kterou cítí dav, když volá „Hurá!“.

sílu pocítujeme, tím větší musíme přinést oběť ze strany vlastní identity. Zde se pravděpodobně ukrývá jeden z klíčů dystopického světa – pro to, abychom mohli vytvořit maximálně „spokojenou“ společnost, musíme toho obětovat co nejvíce.¹⁶⁶ Státní aparát zde také přispívá k zajištění nejdůvěryhodnějšího pocitu krásného utopického světa.

Jeden z nejdůležitějších rysů dystopického světa vystihl ve své knize *Jak byl vynalezen židovský národ* historik Šlomo Sand „*Dokud společnosti vládl princip božského pověření panovníka, a nikoliv vůle lidu, neměli vládcí zapotřebí, aby je jejich poddaní milovali. Jejich hlavní starost bylo mít dostatek moci k tomu, aby lidi udržovali v strachu.*“ (Sand 2015: 44)

Kromě rozdělení na „my“ a „ostatní svět“ funguje nezbytné odlišení postav podle jejich vnímání systému. *První okruh* představuje protagonista-vypravěč a jeho blízcí „spolupracovníci“, *druhým okruhem* se stává moc a síly, které dělají vše pro to, aby systém zůstal funkčním. Rozlišení druhů postav vede k odlišnému vidění situace, přístupu k ní a také k různým životním cílům. Fikční svět může být rozdělen do více okruhů, ale podstatným vždy zůstává vztah mezi světem moci a obyvatele. „My“ může zahrnovat jak jednotlivce, tak i skupinu, případně explicitní anti-skupinu. Například u George Orwella do prvního okruhu patří především dvojice Winston a Julia, u Jevgenije Zamjatina D-503 a I-330. Důležitým okamžikem se stává pokus o hledání spojenců. Nově vytvořená skupina jako protipól mocenského aparátu dokáže nabídnout ochranu a bezpečí. Uvnitř této skupiny se vytvoří nová společná mentalita, nový antimocenský hodnotový systém. Jak je známo, psychoanalytik Wilfred Bion uvádí tři typy emocionálních skupin:¹⁶⁷ skupiny padesát na padesát, která je zřízená za účelem vypořádat se s nepřítelem; závislé skupiny, které spoléhají na silného vůdce; párové skupiny, které očekávají příchod spasitele. Dystopické malé anti-skupiny, i když se nejvíce podobají poslednímu typu, jsou specifické v tom, že nejprve prochází fází očekávání spasitele, ale brzy vezmou chod událostí do svých rukou a pokusí se o napravení na vlastní pěst. V Orwellově románu *1984* pravidla fikčního světa rozdělují společnost na tři vrstvy: nejvyšší vrstvu tvoří Vnitřní strana, uprostřed společnosti jsou podřízení pracovníci Vnější strany a na okraji se nachází proletáři (kulisa), která tvoří většinu obyvatelstva. Nejpočetnější chudá část společnosti nikdy není výslovně

¹⁶⁶ Pro změnu k „lepšímu“ se společnost vždy musela zřeknout svých předchozích hodnot.

¹⁶⁷ Bion, Wilfred: *Experiences in Groups and Other Papers*, 2004.

pojmenována jako pracující třída.¹⁶⁸ Zdá se, že tato vrstva (společenská třída) naprosto zmizela. Hlavní románové napětí se utváří mezi Vnitřní a Vnější stranou. Konflikt mezi nimi je posílen existencí přísného rozdělení na „moc“ a „obyvatele“.

Podobnou opozici mezi vlastní identitou a „uniformní“ společností najdeme mimo jiné u Louise Althussera.¹⁶⁹ Francouzský filozof vnímá ideologii jako materiál pro zpracování společnosti podle již předem někým určených norem. Pojem ideologie chápe velmi široce, neomezuje se pouze na cílenou myšlenku namířenou od vládnoucí vrstvy k obyvatelům pomocí propagandy. V rámci své teorie rozlišuje ideologii v širším smyslu a dílčí ideologie. Vnímá ideologii jako systém, která zahrnuje veškeré vztahy jednotlivce vůči jeho životním okolnostem. Důležitým bodem se stává koexistence a vzájemný odpor mezi pojmy ideologie a subjekt. Althusser na základě toho, že ideologie je vytvořena jednotlivými subjekty a zároveň je určena jiným subjektům, tvrdí, že „*ideologie interpeluje jedince jako subjekty*“ (Althusser, 1971: 170).¹⁷⁰ S tím je spojený efekt barona Prášila (*Munchausen effect* Michel Pêcheux),¹⁷¹ jehož podstata spočívá v tom, že člověk sám sebe přesvědčí a uvěří, že je sám stvořen vlastními myšlenkami, ale ve skutečnosti je výsledkem ideologických sil, které nemůže ovlivnit. Podobně se chovají i postavy v románu *Konec civilizace*. Jsou přesvědčeny o svém sociálním zařazení a sociální roli, a hlavně o tom, že tuto cestu si zvolily samy.

„*Druhá dávka somy, kterou spolkli hodinu před zavírací dobou, postavila naprosto neproniknutelnou zeď mezi skutečný svět a jejich mysl. Jako uzavření v láhvi přešli ulici; jako uzavření v láhvi vyjeli zdviží do Henryho pokoje ve dvacátém osmém poschodí. Ale třebaže Lenina byla jako uzavřena v láhvi a třebaže vzala druhý gram somy, nezapomněla na předepsaná antikoncepční opatření. Léta intenzivní hypnopedie a malthuziánské školení třikrát týdně od dvanácti do sedmnácti let způsobily, že provádění těchto preventivních opatření se stalo skoro stejně automatickým a nevyhnutelným jako mrkání.*“ (Huxley 1970: 61)

¹⁶⁸ V románu se objevuje zmínka o tom, že pole jsou kultivována pluhem, ale není žádná zmínka o tom, kdo za tím pluhem stojí.

¹⁶⁹ Althusser, Louis: *Ideology and Ideological State Apparatuses*, 1971.

¹⁷⁰ Příkladem ideologické interpelace je podle něj náboženská ideologie křesťanství.

¹⁷¹ Munchausen effect Michel Pêcheux.

4.2. Petrifikace světů

Druhým důležitým rysem antiutopické a později i dystopické literatury je uzavřený až petrifikovaný svět, který bývá převážně umístěn do urbánního prostředí. Promyšlené plánování měst patří již k antické kultuře. Například Římané ve městech zaváděli vodovod, stavěli veřejné lázně, dobré cesty, katedrály, administrativní budovy, sportoviště atd. S raným křesťanským obdobím je spojená představa Božského města – Nového Jeruzaléma. Středověká mytologie také měla své utopické místo – bájný Kamelot. Vedle toho se na počátku 13. století objevuje mýtus o zemi hojnosti, kde jsou domy vystavěné z cukru a ulice vydlážděny cukrovím.¹⁷² Jako inspirace pro model ideálního města často sloužil klášterní život a jeho sociální uspořádání, které v některých případech posloužilo i jako zdroj satiry.¹⁷³ V reakci na narůstající urbanizaci na konci 19. století se objevuje nárůst venkovských rysů v utopických projektech. Sem patří i román Williama Morrisa *News from Nowhere* (1890), kde je metropole přelidněná a obyvatelé se točí v kruhu mezi kriminalitou, chudobou a alkoholem. Jediným východiskem je přesun obyvatel na venkov. Zde je třeba zmínit rostoucí popularitu hnutí „zahradního města“. Zahrady se stávají útočištěm před každodenním životem, kde je všechno řízené podle přírodních zákonů a kde jedinec může ovládat a proměňovat prostor podle libosti.

„Nezapomínejme, že v Orientu byla zahrada, onen úžasný výtvar nyní už tisíc let starý, plná velmi hlubokých a zdánlivě zvenčí vložených významů.¹⁷⁴ Tradiční zahrada Peršanů byla posvátným prostorem, který měl spojit uvnitř svého obdélníku čtyři části, představující čtyři části světa, s prostorem ještě posvátnějším než všechny zbývající, který byl jako pupek, jak střed světa v jejich centru (zde býval bazén a vodní fontána); a v tomto prostoru, v tomto jakémsi zvláštním mikrokosmu, se měla setkat všechna vegetace zahrady.“ (Foucault 2003: 80–81)

Ideální prostor zahrady má jednu zásadní charakteristiku: přesně uzavřený prostor,

¹⁷² Existuje italská verze země hojnosti – Cuccagna – kde mosty jsou vystavěné ze salámu, v řekách teče mléko nebo víno. A práce představuje urážku, za níž jsou obyvatelé trestáni.

¹⁷³ Zjevnou inspiraci najdeme u Rabelaise v románu *Gargantua a Pantagruel* (1532–1569). Rabelaisův text představuje satiru na náboženské pokrytectví, spojuje klášterní život s velkou hojností, aristokratickým požitkem a chamtivostí.

¹⁷⁴ Navíc v Koránu je ráj popisován jako zahrada, podobně jako v křesťanství je zahrada symbolem neposkvrněného stavu před prvotním hříchem.

který hlavně v případě orientálních nebo dnes soukromých zahrad povoluje vstup a odchod pouze „povoleným“ osobám.

Extrémní příklad uzavřeného až petrifikovaného prostoru popisuje antiutopická a dystopická literatura. Ještě utopické projekty vždy do detailů vykreslovaly svá města jako výchozí bod pro život společnosti. V antiutopické literatuře, která polemizuje s utopickým sociálním inženýrstvím, a v dystopické literatuře se ideální prostor proměňuje v uzavřené prostranství, které jeho obyvatelé nesmějí z vlastní vůle opustit. Fikční město často koresponduje s futuristickou, funkcionalistickou či dokonce i konstruktivistickou architekturou počátku 20. století. Forma budov následuje funkci. Tvar obytných budov je v dystopickém případně antiutopickém světě naplánován tak, aby se do jednoho prostoru vešlo maximální množství funkcí především praktického využití.

„A stejně se hrnuli i ze všech sousedních domů a za chvíli to na ulici vypadalo jako v kapce vody pod mikroskopem: nálevníci, uzavření v průhledné skleněné kapce, se bezhlavě zmítají sem tam, nahoru dolů.“ (Zamjatin 2006: 166)

Zdá se, že v rámci zmíněných fikčních světů jsou nejradikálnější a nejzajímavější nápady takových architektů, jako byl Konstantin Mělnikov (důraz na formu v architektuře, která může pojmout různé funkce) nebo Vladimir Šuchov (vzdušné kovové konstrukce dovedené do absurdních podob).

„Slavnostní, jasný den. V takový den zapomíná člověk na své slabosti, nedostatky, choroby – a vše je křišťálově pevné, věčné, jako naše nové sklo...“

Náměstí Krychle. Šestašedesát širokých soustředných kruhů: tribuny. A šestašedesát řad: tiché lampičky tváří, oči zrcadlící záři nebes – či snad záři Jednotného státu.“ (ibid.: 37)

Architektura antiutopických a dystopických měst se též velmi podobá nově vznikajícím stavbám v totalitních státech třicátých let 20. století. Kromě estetické funkce plní tyto konstrukce roli propagandistickou. Budovy a místa veřejného shromáždění jsou obvykle impozantní, zastrašující, strohé a militaristické (náměstí Krychle z románu *My*). Jedná se o prostory, které se proměnily na další místo potlačování osobní vůle a svobody. Záměrem podobného prostoru je soustředění se na vůdcovu osobnost a jednotu anonymního davu.

“A náhle se mi stalo totéž, co ráno v hale, jako bych teprve teď poprvé prohlédl – spatřil jsem vše: neměnné přímky ulic, třpytivé sklo dláždění, úžasně průzračné rovnoběžnostěny obydlí, čtvercovou harmonii šedomodrých šiků. A bylo mi, jako bych já, a nikoli celá generace, právě já zvítězil nad starým Bohem a starým životem, právě já vytvořil tohle všechno, tyčím se jako věž, bojím se pohnout loktem, aby se stěny, kopule, stroje nerozpadly v sutinách...” (Zamjatin 2006: 7)

Dystopický uzavřený prostor představuje centrum, odkud se postupně šíří vliv na periferii.

„V tomto připomíná utopické a dystopické tradice ostrova nebo neurčitěho města, které můžeme nalézt například na ostrově Utopia u Thomase Mora, ve městě na výšině za sedmi zdmi ve Slunečním státě Campanelly, ve skleněném a hliníkovém paláci Nikolaje Černyševského v románu Co dělat? a v Zamjatinově skleněném městě z románu My. Jindy připomíná obkličovaný tábor. „Metautopická“ experimentální fikce posledních tří desetiletí sovětského období, ke které přispěl Jerofejev a Voinovič, udělala velký krok pro zrušení koncepce uzavřených, neměnných utopických hranic sovětského státu a otevřela tuto „utopickou“ zónu novému uvažování o možnostech jiných perspektiv a alternativ.“¹⁷⁵ (Clowesová 2011: 22)

Uzavřená utopická dimenze často představuje ostrov nebo jinou lokalitu izolovanou od okolního světa. Prostorem v antiutopické a posléze dystopické literatuře bývá stát, celá země nebo jiný velký prostor, který představuje uzavřenou oblast, jež se ze začátku zdá být podobná kulise obklopené neprůchozí zdí. Navíc tyto obrazy města a prostoru jsou velmi symbolické. Na jedné straně jde o sociální fenomén, na pozadí kterého se rozvíjí děj celé knihy, a na druhou stranu je sám fikční svět jednou z hlavních postav. Tento prostor bývá často naplněn technicky vyspělou, ale odlidštěnou civilizací, která zároveň může mít podobu

¹⁷⁵ „In this way it resembles the utopian and dystopian traditions of the island or unsure city that we can find, for example, in Thomas Moore's island of Utopia, Campanella's seven-walled city on the hill in *City of the Sun*, Nikolai Chernyshevsky's glass and aluminum palace in *What Is To Be Done?*, and Zamiatin's glass-walled city in *We*. At other moments it resembles an encircled camp. The “metautopian” experimental fiction of the last three decades of the Soviet period—to which Erofeev and Voinovich contributed—did a great deal conceptually to break apart the closed, fixed utopian borders of the Soviet state and to open up this ‘utopian’ zone of fixed thinking to the fluidity of other perspectives and alternatives.”

primitivního společenství, ovládaného základními lidskými pudy. Velmi příznačně zní Pobožnost souladu z Huxleyho románem *Konec civilizace*:

„Pobožnost začala. Posvátné tablety somy byly uprostřed stolu. Kalich s chlazeným jahodovým koktejlem, obsahujícím somu, putoval z ruky do ruky. Se slovy ‚Pij na svůj zánik‘ z něho dvanáct lidí upilo. Potom za doprovodu syntetického orchestru zazpívali První hymnu souladu.

„Ó Forde, učiň, ať ted' spolu splynem

jako dvě kapky v řece sociální

ať v spojení se zatřpytíme silném,

jako tvá limuzína triumfální. ‘

[...]

Zazpívali Druhou hymnu souladu.

„Přijď, Velké Bytí, Otče Sociále,

zahlad' nás dvanáct v jedno nekonečné,

toužíme zhynout, zmírat neustále,

neboť tak začne naše žití věčné. ‘

[...]

Předseda dal zvednutím ruky znamení a sbor se pustil do Třetí hymny souladu.

„Slyš, Velké Bytí už se rychle blíží,

spojme se spolu v zahynutí touhy,

když v hudbě bubnů rozkoš námi víří,

ted' ty a já jsme spolu plamen pouhý. ‘‘ (Huxley 1970: 63–64)

Lze si povšimnout, že se prostor stává svérázným živým organismem. Barva budov a jejich forma, tvar ulic a náměstí, toto vše vytváří metaforickou představu dalšího aktivního aktéra fikčního světa. Zvláště u Zamjatina barvy hrají velmi důležitou roli. Lidské maso (tělo), lidský život, lidské „probuzení“ obvykle charakterizuje pomocí růžové barvy. V *My* mají také sexuální kupony růžovou barvu, vášně a mateřský cit mají také růžový odstín, pusa O-90 je růžová, dokonce se směje s růžovým odstínem, a také se růžově usmívá při pomýšlení na to, že může být jednou těhotná.

„Za hodinu má přijít milá O. Byl jsem příjemně a zdravě vzrušen. Doma – napřed do kanceláře, podal jsem službě svůj růžový lístek a dostal potvrzení na právo záclon. To právo máme jen pro sexuální dny.“ (Zamjatin 2011: 16)

Žlutá a zlatá jsou v románu příznačnou barvou pro slunce a často se používají pro zobrazení žhnoucí vášně, životní síly osoby. I-330, objekt vášně D-503, má zlaté oči, má na sobě šafránové šaty, svádí D-530 v zlatorůžové místnosti a zlatý Buddha se na ně dívá.

„Šero pokojů, modř, šafránová žlut, tmavozelený safián, zlatý úsměv Buddhův, třpyt zrcadel. A můj starý sen, teď tak srozumitelný: vše je nasyceno zlatorůžovou mízou, vzápětí překypí přes okraj, vytryskne...“ (ibid.: 59)

Třetí důležitá barva je zelená. Za zelenou zdí svítí teplé zlaté slunce, velice odlišné od bledě modrého slunce, které svítí v racionálním Jednotném státě.¹⁷⁶

„Zvířetem přestal být člověk teprve tehdy, když postavil první stěnu. Divochem přestal být, když jsme postavili Zelenou stěnu, když jsme tou Zelenou stěnou izolovali svůj strojový, dokonalý svět od nerozumného, nestvůrného světa stromů, ptactva, zvěře...“ (ibid.: 73–74)

Celkově mají barvy u Zamjatina následující symboliku: červená barva bývá často znamením vášně a revoluce, žlutá a zlatá se objevují v momentu zdůraznění životní síly, růžová je synonymem lidského těla, lidského tepla, bledě modrá barva znamená naivitu a srozumitelnost, také symbolizuje chladnost, racionalitu a nedostatek vášně. Černá a bílá se používají pro zdůraznění vizuálního kontrastu.

¹⁷⁶ Viz Shane, Alex M.: *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*, 1968.

Přes tuto zdánlivou barevnost prostoru se ideální stát stává vězením. O zobrazení města jako vězení píše Daniela Hodrová ve studii *Vězení jako místo přístupu k bytí: „skleněné domy připravují o soukromí obyvatele utopického města v Zamjatinově románu My (napsán 1920). V Orwellově románu 1984 (1949) je hrdina neustále pozorován zvláštní televizí“* (Hodrová 1997: 120). Ideální prostor se proměňuje v uzavřený labyrint, ve kterém není možné se normálně dorozumět. Město se v románu *My* skládá z neměnných přímek ulic a úžasných průzračných obydlí. Toto město připomíná vězení navržené Jeremym Benthamem do kruhového uspořádání (Panoptikon), kde dozorcí mají možnost sledovat a kontrolovat naprosto všechno. Velkou pozornost při tom zakladatel utilitarismu věnoval tomu, aby se tři kategorie lidí (vězni, dozorcí a civilní návštěvníci) ve stavbě míjely. Také obyvatelé antiutopických a dystopických světů se až na výjimky nedostanou ke kontaktu s mocenským aparátem a to nejen kvůli architektuře, ale i práci bezpečnostních složek. Obyvatelé ostatních světů na rozdíl od civilních obyvatel Jeremyho Benthama mají vstup do antiutopických a dystopických prostorů zakázán. Jeremy Berthram pro Panoptikon převzal model svého bratra Samuela, který původně sloužil k optimalizaci manufaktury, proto se nelze divit, že detailně naplánovaný život ve zmíněných dílech v něčem připomíná rozvrh práce u výrobního pásu. Zároveň jak zdůrazňuje Ondřej Váša ve studii *Neopatrni dědicové Benthamova panoptikálního plánu*,¹⁷⁷ „logiku trojího míjení perspektiv jednoduše nelze vtělit do jedné stavby, která má zároveň splňovat nárok geometrické přehlednosti. Jinými slovy: pakliže by Panoptikon měl respektovat nárok dynamického míjení svých obyvatel (což je jednou z jeho vstupních podmínek), musel by se vzdát svého tvaru ve prospěch zcela jiného typu stavby“ (Váša 2014: 278). Samotný model se ukázal být funkční v rámci průmyslové výroby jako jeden ze způsobů uspořádání továrny.¹⁷⁸ Dnes prototyp Panoptika používají mimo jiné velká nákupní centra (například pražské *Palladium* nebo frankfurtský *MyZeil Shopping Mall*)¹⁷⁹, která díky spleťmu labyrintu obchodních pasáží a schodišť dokážou udržet zákazníka v nákupní zóně po maximální dobu. Na rozdíl od věznic nebo továren si nestaví cíl dohlížet a trestat, ale dohlížet a nepouštět ven. Antiutopické a dystopické světy do sebe pohltily všechny zmíněné principy a na své obyvatele dohlížejí, trestají je za nedodržení pravidel a nepouštějí je ven.

¹⁷⁷ Váša, Ondřej: *Neopatrni dědicové Benthamova panoptikálního plánu*, 2014.

¹⁷⁸ Viz Foucault, Michel: *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*, 2000; Sempleová, Janet: *Bentham's Prison. A Study of the Panopticon Penitentiary*, 1993.

¹⁷⁹ Váša, Ondřej: *Neopatrni dědicové Benthamova panoptikálního plánu*, 2014.

Tato uzavřenost prostoru mívá též fyzické potvrzení: sklo nad Zamjatinovým státem, uzavřená země z *1984*, izolovaný stát v *Konci civilizace* atd. To jsou prostředky, kvůli kterým se dají světy antiutopických a dystopických románů označit za petrifikované. Samotný pojem petrifikace s původním významem zkamenění, proměny organických tkání v anorganické složky se zdá být nejvhodnějším pro označení procesů, které se dějí ve zmíněných fikčních světech. Jde o místa, jejichž hlavním znakem je uzavřenost a neprostupné hranice. Protagonisté se stávají figurkami v ostře ohraničeném prostoru. Postavy ze svého rozhodnutí nemohou překročit ani fyzické, ani psychické hranice fikčního světa. K tomu v zásadě existují dva důvody: buď je překročení neláká, nebo při pokusu o překročení hranic bývají zastaveny.

„V románu 1984 Orwell s hrůzou líčí stát, který dokázal izolovat lidstvo od minulosti i od budoucnosti – jinými slovy od sebe sama.“ (Kagarlickij 1982: 393)

Kromě toho je celé dění ve zmíněných románech líčeno z vnitřní perspektivy, tj. obklopující realita je nazírána skrz vnímání hlavní postavy, a fikční svět je obklíčen dvojími „hranicemi“ – vnější petrifikací ze strany státu a vnitřní, psychickou ze strany protagonisty. Zde také hraje roli volba vypravěče. Stále ale je nezbytné mít na paměti, že každá fikce je jedinečná a možné shody nám jen umožňují její následující třídění a klasifikaci.

Trošku jinak pojem petrifikace bez jeho pojmenování používá Fátima Vieiraová, dále ho však nerozvádí: *„fikční společnost, kterou jsem předložila, je zmražený model, který nedovoluje žádnou historickou změnu poté, co už byl jednou uzavřen“*¹⁸⁰ (Viera 2010: 8).

¹⁸⁰ „[T]he imagined society I put forward [...] the models are frozen society that don't allow for historical change after they have been instituted.“

4.3. Prorazit hranice

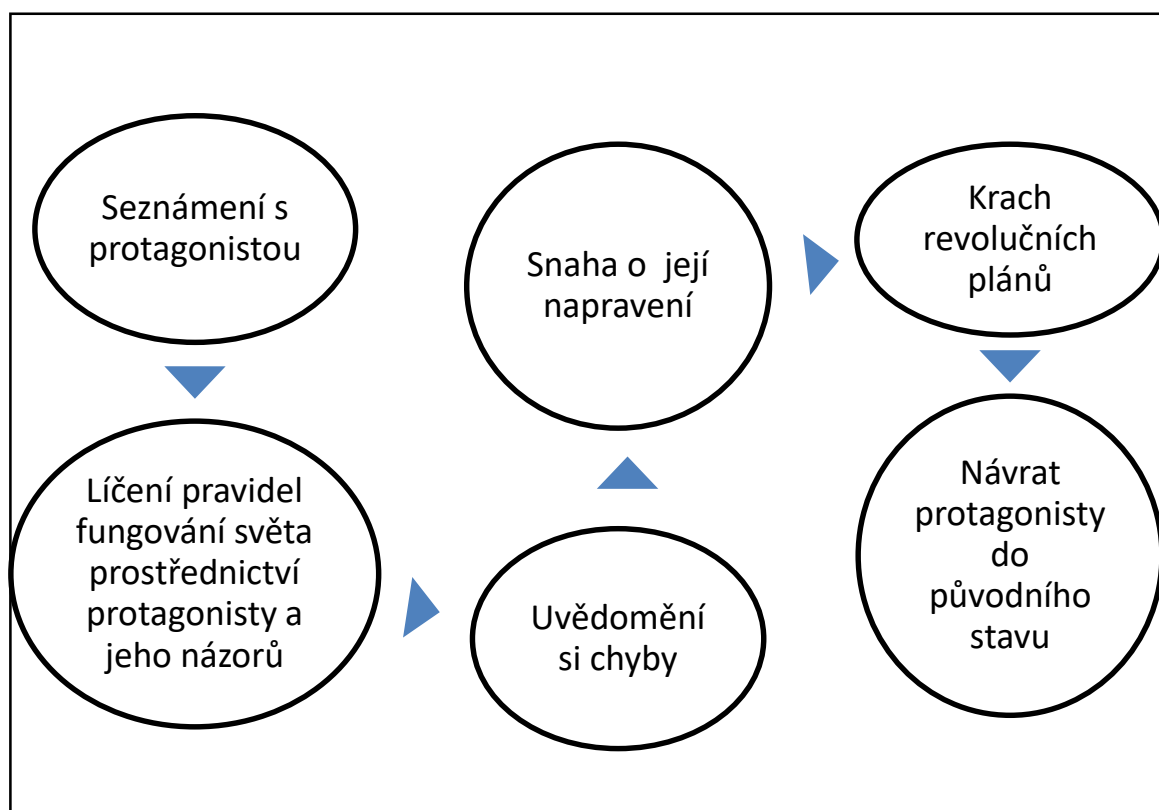
Počátek literárního věku dystopie se spojuje s despotismem politických režimů 20. století. V raných studiích ze čtyřicátých let 20. století, jejichž autoři mohli vycházet ze stejných skutečných událostí jako autoři prvních antiutopických románů, najdeme pět klíčových charakteristik totalitarismu: příslib bezpečí, akce místo programu, kvazidemokratické základy, válečná psychologie, vůdcovský princip vlády.¹⁸¹ Všechny tyto rysy se nezbytně objevují napřed v antiutopické a pak i v dystopické literatuře. Co je totalitarismus a jak ho známe z literatury? Jedná se o ideologii, kdy jedna strana vedená obvykle silnou individualitou má pod kontrolou policii, vlastní monopol na informační komunikace, zbraně a v ekonomické sféře vede centrálně řízený systém. Uzurpuje tedy moc výkonnou, zákonodárnou i soudní. Důležité je jasné rozlišení přítele a nepřítele, se kterým pracuje utopická a ve větší míře antiutopická a dystopická literatura.

„Nikdo si nemůže být jistý, copak z rádia a na přednáškách v jednom kuse neslyšíme a copak to nestojí na plakátech v metru a na ulicích: NIKDO SI NEMŮŽE BÝT JISTÝ! I TEN, KDO JE TI NEJBLIŽŠÍ, MŮŽE BÝT ZRÁDCE!“ (Boyeová 1982: 65)

Pokus o překročení hranic a opuštění petrifikovaného světa se stává ústředním bodem pro románovou zápletku. Samotný děj dystopické literatury je často podobně jako u utopických děl velmi schematický. V utopické literatuře jde hlavně o vyličení „současné“ situace, podání informace o cestě tam a zpět z vysněného ideálního prostoru, popis jeho uspořádání a předání zkušeností. Popisná složka je v antiutopii a dystopii v menší míře situována do různých částí románu.¹⁸² Zásadní zde zůstává protagonista, prostřednictvím kterého se čtenář seznamuje s pravidly fikčního světa, viz schéma č. 4.

¹⁸¹ Viz Friedrich, Carl J. – Brzezinski, Zbigniew: *Totalitarian Dictatorship and Autocrac*, 1956.

¹⁸² Často také jako odkaz ke konkrétní situaci, události nebo osobě.



Schémač. 4 – Narativní struktura dystopického díla.

Čtenář bývá většinou seznámen s protagonistou, který v první osobě nejčastěji prostřednictvím deníkových záznamů – vypráví vlastní příběh. Ze začátku se jedná o osobu loajální vůči existujícímu systému, ale postupně se vkrádají pochybnosti, často spojené se vstupem ženské postavy do protagonistova života. Pochybnosti narůstají a převrací dosavadní hodnoty hlavního hrdiny. Pro rozhodující krok nemá protagonista dost síly nebo bývá násilím přesvědčen o zbytečnosti vlastního úsilí o změnu, a proto se po setkání s představitelem či představiteli moci vrací do původního stavu. Tak se schematický cyklus uzavírá a vytváří druhou petrifikační vrstvu. Jedná se o petrifikovaný cyklický model literárního syžetu. Zdá se, že tento model má dva podobné prototypy, které se v zásadě liší umístěním bezpečného prostoru, kam se protagonista snaží utéct poté, co si uvědomí systémovou chybu. Nejedná se v žádném případě o rozdílné fikční světy, ale o jiné uspořádání stejného modelu.

V prvním případě se jedná o prototyp, kdy protagonista zamýšlí z petrifikovaného světa utéct za jeho hranice, neboli se jedná o „*dočasnou možnost opuštění petrifikovaného světa*“. Jde například o romány *My* nebo *1984*, ve kterých hlavní hrdina poté, co pochopí, že stávající realita nefunguje tak, jak si představoval, ji chce opustit. Protagonista se skutečně

na chvíli ocitne za hranicemi světa, ale poté se většinou dobrovolně vrátí do původního prostoru. Jiná otázka je, nakolik je ten druhý, dočasně bezpečný svět odlišný od původního prostoru, jestli si spíše protagonista nevysnil jinou realitu jako útočiště, jestli dočasný prostor neplní spíše funkci utopického místa v dystopickém světě. Zmíněný kruh pro hrdinu románu *My D-503* vypadá následujícím způsobem: Na začátku románu vidíme postavu, která postupně začíná vnímat, že svět nefunguje podle oficiální propagandy. Aby si lépe uspořádal vlastní myšlenky, začíná si postupně vést deník. Zároveň se seznamuje s osudovou ženou, která ho uvede na cestu procitnutí tím, že ho upozorní na odvrácenou stranu Jednotného státu a také ho dočasně vyvede za hranice střeženého prostoru. Svou povahou není D-503 žádný revolucionář, proto ho táhne ven z petrifikovaného systému především touha po I-330, což pro rozhodující krok, který by způsobil převrat situace a opuštění petrifikovaného prostoru, nestačí.¹⁸³ Po návratu do Jednotného státu je předveden před Dobroditele, který mu na příkladu biblického příběhu vysvětlí jednoduchou aritmetiku existence a smyslu tohoto státu.

*“Prastarý sen o ráji [...] Uvědomte si, že v ráji už nikdo nemá tužby, necítí soucit ani lásku, tam jsou všichni blaženi, s vyoperovanou fantazií (jen proto jsou blaženi) – andělé, sluhové boží...”*¹⁸⁴ (Zamjatin 2006: 163)

Nově získané pravdy D-503 jsou otřeseny, a proto dobrovolně podstoupí lobotomii, tj. nechá si vyoperovat fantazii, čímž zpečetí své přetrvávání v petrifikovaném světě Jednotného státu.

Čas je v Zamjatinově a Orwellově fikčním světě také nehybný až petrifikovaný. Přispívá k tomu i deníková povaha děl, která díky retrospektivnímu pohledu vyprávění zpomaluje děj románu. Po celém dni se protagonista vrací domů, aby zaznamenal prožité události. Hlavní činností Winstona Smitha z románu *1984* je vedení deníku.

¹⁸³ V žádném případě se nejedná o iniciační román, jak jej popisuje Daniela Hodrová, kde je hrdinovo zasvěcení spjaté s odchodem mimo základní fikční svět, například na ostrov nebo do jiné reality. Cílem putování protagonisty se sice v antiutopickém díle často nechťe stává setkání s nejvyšším zasvětitelům nebo zasvěcencem (například Velkým bratrem), bohužel ho však toto setkání nemá nikam dál posunout, nemá mu vysvětlit záhady bytí, ale naopak utvrdit v tom, že všechny jeho individuální touhy jsou zbytečné, že se má podřít kolektivnímu myšlení, jinak ho čeká fyzická smrt.

¹⁸⁴ „Древняя мечта о рае [...] Вспомните: в раю уже не знают желаний, не знают жалости, не знают любви, там – блаженные, с оперированной фантазией (только потому и блаженные) – ангелы, рабы Божьи...” (Zamjatin, Jevgenij: *My*, 2011).

„Mělo by jít jen o to, přenést na papír ten nekonečný neklidný monolog, který mu probíhal v hlavě doslova celé roky.“ (Orwell 2003: 12)

Podobně jako u D-503 funguje i pro Winstona Smitha z románu *1984* psaní deníků jako terapeutická činnost. I on na své cestě potká ženu, ale účelem této postavy není vést Winstona k jeho vnitřnímu procitnutí, naopak ho doplňuje a osvobozuje ho, i když hlavně v sexuální sféře, což je v existujícím světě považováno za ideozločin, který musí být potrestán. Zároveň je ženská protagonistka románu mnohem živější než Winston Smith. Navíc její loajalita k Winstonovi je osobní povahy.

„Máme štěstí‘ – řekl, ‚ale už to nemůže dlouho trvat. Ty jsi mladá. Vypadáš normálně a nevinně. Když se budeš stranit lidí, jako jsem já, můžeš žít ještě padesát let.‘

„Ne. Už jsem to všechno promyslela. Co děláš ty, budu dělat i já. A nedělej si starosti. Já zůstanu naživu.“ (Orwell 2003: 147)

Dějovým spouštěčem je pro Winstona láska a také možnost přečíst si knihu Emanuela Goldsteina *Teorie a praxe oligarchického kolektivismu*, která se zpětně ukáže jako výmysl policie Vnitřní strany pro odhalení ideozločinů. Po mučení a výslechu se oba milenci navzájem zradí. Vráť se k předchozím životům a činností, Winston dokonce dostane přidáno. Následně, po absolvování všech syžetových složek, se protagonista znovu zapojuje do společnosti jako obnovený a věrný občan, upřímně milující Velkého bratra.¹⁸⁵

Již zmíněné deníkové záznamy fungují jako jistý postup stvrzování „fikční pravdivosti“, kromě toho se čtenář setkává s velkým počtem televizních zpráv, článků, titulků z novin nebo s letopisnými a pseudohistorickými údaji. Toto vše má vytvořit iluzi maximálního sblížení fikce a reality. Takových příkladů lze najít desítky, například v románu *1984* čteme:

„Asi o pět let později, v roce 1973, rozbaloval Winston svazek dokumentů, který právě vypadl na stůl [...].“ (Orwell 2003: 71)

¹⁸⁵ Obraz Velkého bratra kvůli jeho ochranné funkci lze přirovnat k postavě kmotra (Godfather) z knihy Maria Puza a filmu Francise Forda Coppoly. Literární teoretik Fredric Jameson ho vnímá jako osobu, která se svou povahou vrací zpátky do utopického modelu hlavy komunity, která každého člena spojuje a ochraňuje před nepřátelským okolím. Viz Jameson, Fredric: *Signatures of the Visible*, 1992.

Lze vypožorovat, že kromě dialogu se současností slouží podobný prvek vyprávění též ke zpomalení syžetu díky násobení popisových složek na úkor dějových. Samozřejmě, že existují výjimky, kde se poměr dějových složek a popisných elementů proměňuje a v rámci petrifikovaného prostoru začíná převažovat dějová linie. Tak v románu *451 stupňů Fahrenheita* se poklidná syžetová výstavba promění v akční honičku, televizní show, která musí být zakončena dopadením zloducha, nepřítele státu (ač nepravého).

Druhý prototyp je možné pojmenovat jako „*dočasné útočiště uvnitř petrifikovaného světa*“. Zde se protagonista pokouší o útěk, přičemž možná cílová destinace se nachází uvnitř světa. Takový model funguje například v knihách *451 stupňů Fahrenheita*, *Konec civilizace* nebo *Kallocain*. Pro dosažení vysněné reality není potřeba překročit hranice, ale většinou stačí ignorovat každodenní realitu nebo se nechat izolovat od okolí.

V románu *Konec civilizace* se představa možného vysněného ráje nachází v rámci již uspořádaného světa, konkrétně v hranicích divošské rezervace. V tomto románu nejde o vyprávění v první osobě. Využívá er-formu, která uvádí čtenáře do fikční petrifikace. Počátek pochybování o uspořádání reality začne v okamžiku, kdy protagonistka Lenina ze zvědavosti a pro rozptýlení odjede se svým milencem do rezervace, kde se potká s divochem. Původně je jím natolik uchvácená, že to zařídí tak, aby se s ní vrátil do civilizace. Rezervace jako dočasné útočiště pro obyvatele Londýna roku 2540 (632 po Fordu),¹⁸⁶ která může být považovaná za cíl konečného putování a druhem zábavy pro vyšší vrstvy společnosti, se stává terčem výsměchu a pohrdání, stejně jako některé počiny jejího původního obyvatele divocha Johna. Hrdiny nenutí k přetrvávání v systému žádné fyzické násilí, ale vlastní lenost, zvyk a pohodlná existence, tj. hedonistický životní styl.

„*Teprve tenkrát – po Devítileté válce – byla věda poprvé postavena pod kontrolu. Lidé byli v té době ochotni připustit i kontrolu svých choutek. Vše pro klidný život. A od té doby řídíme všechno. To ovšem není moc dobré pro pravdu. Ale je to velmi dobré pro štěstí. Nic není zadarmo. Za štěstí se musí platit.*“ (Huxley 1970: 163–164)

Podobný model vidíme ve *451 stupních Fahrenheita*. Zde jsou knihy jako zdroj vědomí ničeny, aby nebyl ohrožen klid obyvatel, kteří se místo rodiny věnují televizním

¹⁸⁶ Kalendář používaný ve Světovém státu používá letopočet s označením let „po F.“ (tedy po Fordovi). Počátek tohoto modelu začíná rokem 1908 (1. rok po F.), kdy byl poprvé sériově vyroben Ford model T. Právě písmeno T ve Světovém státě nahradilo křesťanský kříž.

pořadům, předchůdcům dnešních reality show. Obyvatelé nechtějí kvůli pohodlí svou situaci měnit, navíc jsou schopni pro ochranu vlastního bezpečí i zrady.

„Televizor je skutečnost. Je na dosah ruky, má dimenze. Řekne vám, co si máte myslet, a natluče vám to do hlavy. Určitě má pravdu. Vypadá tak věrohodně. Žene vás tak rychle ke svým vlastním závěrům, že vaše mysl nemá čas, aby protestovala: ‚Vždyť je to nesmysl!‘“ (Bradbury 2015: 89)

V románu *Kallocain* Karin Boyeové, který je také napsán deníkovou formou, totalitní Světový stát ovládá veškeré společenské sféry. V každé místnosti se nachází „policejní ucho“ a „policejní oko“, všechna města jsou označena čísly jako vojenské divize. Každý musí donášet na své známé a blízké, dokonce i domovnice pracují pro policejní orgány. Kromě toho jsou jednotlivá města uzavřena ostnatým drátem a obyčejní občané nemají právo volného pohybu mezi nimi. Jedinou spásou je vlastní nitro, kam hrdinové pravidelně unikají – až do okamžiku, kdy protagonista, vědec Leo Kall vynalezne „sérum pravdy“, preparát kallocain, který zajistí poslušnost a každému okamžitě rozváže jazyk. Tím jsou všichni připraveni o možnost dočasného útočiště uvnitř mocenského státu, úkrytem se jim nestává ani svět vlastní fantazie a soukromí.

„Jedno je jisté. Tím mizí poslední zbytek našeho soukromého života.“

„No ano, ale to snad vadit nebude!“ řekl jsem vesele. „Kolektivita je připravena k poslednímu útoku na oblast, kde dřív asociální sklony mohly nalézt útočiště. Jak já to vidím, znamená to prostě a jednoduše, že velká pospolitost je před svým dovršením.““ (Boyeová 1982: 47)

Sám vědec také doplatí na svůj vynález. Sousední, též totalitní, Univerzální stát přepadne Světový stát a během několika hodin zavede svůj nový pořádek, ovšem velmi podobný předchozímu. Tak je jedna totalita nahrazena jinou. Leo Kall teď již pro vnějšího nepřítele pokračuje ve své práci a vyrábí další vynálezy. Tím je definitivně zbaven možnosti dočasného úniku; už nežije v obavě z možné aplikace kallocainu, ale zcela se smířil s danou situací a se ztrátou kontaktu s rodinou, tj. jeho podřízení kolektivu a systému je dovršeno.

„Nejhorší bylo odloučení od ženy a od dětí, zvláště když jsem se nic nedozvěděl a dodnes nic nevím o jejich osudu; odloučení mě naplnilo v prvních letech zajetí neklidem a obavami. Ale jak běžel čas, stále více jsem se uklidňoval, a dokonce jsem začal být se svým

životem čím dál spokojenější. Tady se nemám čeho bát. Nemám ani podřízené, ani velitele – až na dozorce, kteří mě jen zřídka ruší v práci a starají se jen o to, abych dodržoval vězeňský řád. Nemám ani protektory, ani soupeře.“ (ibid.: 5)

V případě obou modelů – *hledání útočiště uvnitř petrifikovaného světa a dočasná možnost opuštění petrifikovaného světa* – se jedná o kruhový pohyb, tzv. smyčku, která znemožňuje opuštění systému a stvrzuje jak fyzickou, tak i psychickou petrifikaci postav. Jak píše Christopher Collins: „*Psychické zdi D-503 souvisí s dalšími stěnami v jeho životě. Jeho modrá uniforma udržuje živé tělo v příslušných hranicích s výjimkou povolených časů a míst*“¹⁸⁷ (Collins 1973: 62).

Antiutopické a dystopické vyprávění převážně začíná převratným okamžikem, kdy se postava rozhodne změnit stávající situaci. Důležitou roli hraje odhodlání nebo rozhodnutí ústředního hrdiny k činu. Trochu v jiném kontextu o převratném okamžiku píše Lubomír Doležel: „*Rozhodování je postup, který je nutnou složkou konání pojatého v rámci možných světů*“ (Doležel 2003:75).¹⁸⁸ V tuto chvíli se petrifikovaný fikční svět začíná dostávat do pohybu a události získávají spád. Antiutopická a dystopická literatura mívá jeden zásadní okamžik, který dokáže převrátit vnitřní svět postavy naruby. Jedná se o zásadní rozdíl od klasické utopie, kde série událostí spojených s objevením modelu ideální společnosti je nejen klíčová pro fikční hrdiny, ale má také potenciál stát se literární výzvou ke změně pro čtenáře v reálném světě. V dystopických románech šedesátých let 20. století se z řady „malých rozhodnutí“ může každé z nich stát tím rozhodujícím, čímž se fikční svět díla najednou stává velice pohyblivým a ztrácí se potřeba jediného rozhodujícího okamžiku. Už od začátku protagonista cítí a představuje si, co by bylo, kdyby nastala změna.

Příkladem dystopického světa v pohybu může být román Ursuly LeGuinové *Vyděděnec*, který nese podtitul *Ambiguitní utopie*. V díle jsou zobrazeny dvě polarizované společnosti: anarchistická společnost na Anarresu (částečně sarkastické zobrazení levicového hnutí) a společnost kapitalistického Urrasu. Ten je popisován například těmito slovy:

¹⁸⁷ „*D-503's psychic walls are related to the other walls in his life. His blue uniform keeps his living body properly constrained, except at sanctioned times and places.*”

¹⁸⁸ Doležel uvádí příklad, kdy se Robinson rozhoduje, které obydlí bude nejvhodnější. Takových rozhodnutí dělá v příběhu spousty.

„Nejdivnější na té úděsné ulici bylo to, že žádný z milionů předmětů, které zde byly k prodeji, tady nebyl vyroben. Pouze se zde prodávaly. Kde byly dílny, továrny, kde byli rolníci, řemeslníci, horníci, tkalci, chemici, řezbáři, barvíři, konstruktéři, mechanici, kde byly ruce, kde byli pracující? Z dohledu, kdesi jinde. Za zdmi.“ (LeGuinová 1995: 137)

Ideální stát na Anarresu má některé rysy, které známe z antiutopické literatury. Například řízené plánování rodinného života: novorozeně dostává jméno pomocí počítačového programu, aby se předešlo duplicitám. Podobně u Zamjatina v *My* mají obyvatelé místo jmen písmena a čísla. Ideální anarchistická společnost není ráj na zemi, ale vyschlá poušť. Obyvatelé Anarresu zápasí o existenci a velmi těžce pracují. Ani společenské poměry nejsou ideální. Objevují se tu velké problémy, které tkví hlavně v myšlenkové stagnaci. Jak psal na konci dvacátých let 20. století Karl Mannheim: *„Jestliže lidské jednání zůstane po delší dobu bez rozumné kontroly a kritiky, pak směřuje k tomu, aby se lidem vymklo z rukou“* (Mannheim 1991: 55).

Odonianská společnost na Anarresu je sice postavená na základech permanentní revoluce, revoluce, která má základ v myšlenkových pochodech, přesto jeden z jejich předních fyziků několik let nevytváří vlastní teorie, ale pouze pod svým jménem vydává překlady teoretických prací z nepřátelského Urrasu. Celkově vzato se tato společnost, která nemá vládu a neuznává autority, v některých sférách života pomalu propadá do byrokracie.

V dystopické, popř. antiutopické literatuře rebel nebo malá anti-skupina vystupují proti kolektivu. Protagonista má většinou kvality, které pomáhají čtenáři v rozhodnutí, zdá se s ním bude ztotožňovat nebo sympatizovat (liberál a/nebo humanista). Dystopická literatura je většinou zakotvená v Lebonském pojetí davu. V antiutopiích počátku 20. století hlavní hrdina v momentě, kdy si uvědomí systémovou chybu, většinou zároveň potká ženu, která tento proces urychlí (zde pravděpodobně ještě často vidíme prvky romantické a realistické literatury 19. století). Následující rozhodování zabírá větší část vyprávění. Hrdina váhá, jestli postupuje správně, jestli jeho snahy mají smysl, jestli není sám onou chybou v existujícím systému.

„Jsem bezradný. Včera, právě v tu chvíli, kdy jsem myslel, že se vše vyřešilo, že všechna x jsou nalezena – objevily se v mé rovnici nové neznámé.“ (Zamjatin 2006: 73)

V románu *Kallocain* se rozhodujícím okamžikem pro proražení hranice stává

žárlivost Lea Kalla k vlastní ženě.

„Oko, na němž mi záleželo, stále existovalo, ale stala se jím Linda. Začal jsem tušit, že má láska dostala nepřístojné soukromé zaměření, a tížilo to mé svědomí.“ (Boyeová 1982: 29)

V případě románu *Kollacain* se jedná o osobní trauma, které Lea Kalla přesvědčí o nutnosti jednání nikoliv na straně protimocenské skupiny, ale naopak ve prospěch totalitního státu. V rámci svého uvažování prorazí hranice osobní morálky, které mu ještě nějakou chvíli bránily v plošné aplikaci drogy.

Přesto ve většině dystopických románech protagonista, poté, co pro sebe vyřeší nejdůležitější otázku, tedy že chyba v systému existuje a že je potřeba ji napravit, odehrává se převratný moment ve vyprávění – odhodlání k činu. Následující děj románu líčí jednání, které ústřední postava podniká pro uskutečnění svého rozhodnutí. Sledovaný proces je spojen s pokusem o změnu nebo zrušení již etablovaného řádu nebo se snahou o překročení petrifikovaných hranic existujícího politického zřízení.

Ani hrdinovi v románu *My* není dopřáno petrifikovaný prostor opustit nebo alespoň napravit existující systémovou chybu. „Oni“ mocenským zásahem vracejí protagonistu do výchozí pozice, tj. před okamžik, kdy si povšiml chyby. Tento pokus podle Lubomíra Doležela „může být definován jako ‚useknuté‘ konání: z nějakého důvodu se konatel zastaví dříve, než dosáhne zamýšleného koncového stavu.“ (Doležel 2003: 72)

4.4. „Novořeč“

Antiutopické romány často začínají momentem, kdy se protagonista konfrontuje s fikční realitou odmítnutím ustálené jazykové normy. Přímo s jazykem pracují postavy z několika románů, například: D-503 z románu *My* a také Winston Smith z *1984* vedou deníkové záznamy, protagonista v románu *451 stupňů Fahrenheita* krade a následně čte zakázané knihy.

Například v románu *1984* je jedním z ústředních témat křehkost paměti a její proměna. Strana neustále přepisuje minulost, proto ani nevzniká potřeba porovnání předchozí a současné situace a její zpětné hodnocení. Protagonista je zaměstnán jako přepracovatel historických článků a dokumentů. Orwell skrze tuto postavu zdůrazňuje, že pravda může být proměnlivá, jestliže k tomu bylo vynaloženo dostatečné úsilí. Příkladem může být oznámení strany, že $2 + 2 = 5$.¹⁸⁹

Jazyková norma, kterou najdeme v rámci fikčního světa v antiutopické a posléze i dystopické literatuře, není normou vyjadřování, jež by bylo vlastní většině obyvatel v našem reálném světě. Jedná se o ideální úzus, podrobený ideologickým cílům vládnoucí vrstvy. Vládnoucí síla využívá jazykové prostředky, aby ovlivnila způsob myšlení. Tak například v románu *Vyděděnec* je jazyková norma na Anarresu záměrně umělá, nese název Pravíc, hlavně proto, aby se důrazně odlišila od původního jazyka obyvatelů Urras, tj. místa, odkud utekli první obyvatelé Anarresu. Slovo práce zde mimo jiné také znamená hru nebo zábavu. Na Anarresu též neexistují náboženství a nadávky, místní obyvatelé nerozumí významu slovních spojení jako „čert to vem“, „Ježíš, Marie“ atd.

Znamená to, že ve fikčním světě antiutopické a dystopické literatury fyzické hranice, fyzické a psychické násilí nestačí pro potlačení vůle jednotlivců, proto pro dosažení potřebného výsledku bývá značně poupraven i jazykový kód. Příklady omezení jazykového kódu a zjednodušení slovní zásoby se objevují také v románu *1984*.

¹⁸⁹ Ačkoli fráze „ $2 + 2 = 5$ “ byla dříve použita k označení absurdity obecně, v politickém prostředí se uplatnila již na úsvitu francouzské revoluce (viz Sieyès, Abbé: *Co je třetí?*, 1789). Podle názoru většiny z biografů Orwella byl hlavním zdrojem zmíněné fráze v románu Eugene Lyons *Assignment in Utopia* (1937), kde se popisuje čas v Sovětském svazu. Kniha obsahuje kapitolu Two Plus Two Equals Five. Orwell ovšem hovořil o nacistech, takže se pravděpodobně odvolává na říšského maršála Hermanna Göringa, který jednou v debatách o hyperbolickém projevu loajality vůči Adolfu Hitlerovi prohlásil: „*Pokud to Führer chce, dva a dva činí pět!*“

„A když už máš slovo jako ‚dobrý‘, k čemu je ještě slovo ‚špatný‘? ‚Nedobrý‘ docela stačí – je dokonce lepší, protože je přesný protiklad, což to druhé není.“ (Orwell 2003: 49)

Změněný jazykový systém často znemožňuje porozumění některým pojmům, které v popisovaném fikčním světě patří do minulosti, což má ovlivnit interpretaci minulosti, ale také přítomnosti a budoucnosti.

„Četl jsem spoustu neuvěřitelných věcí o dobách, kdy lidé ještě žili svobodně, tj. neorganizovaně, divošsky. Ale nejjantastičtější mi vždycky připadalo právě tohle: jak mohla připustit tehdejší státní moc – i když byla ještě v plenkách – aby lidé žili bez čehokoli podobného našim Deskám, bez povinných vycházek, bez přesně stanovené doby jídla, aby vstávali a chodili spát, kdy se jim zlíbilo; někteří historikové dokonce tvrdí, že tehdy na ulicích celou noc hořela světla, celou noc se po ulicích chodilo a jezdilo.“ (Zamjatin 2006: 12)

Nejen v krásné literatuře, ale i v reálném životě je pro určité skupiny příznačné používání specifického skupinového jazyka. Příkladem může být řeč sportovních fanoušků, příslušníků politické strany nebo uzavřenější náboženské skupiny. Petr Fidelius ve studii o jazyce *Rudého práva* rozpracoval pozoruhodnou teorii, která se týká manipulace s jazykem a pojmenoval ji jádrová teorie.¹⁹⁰ Autor vychází ze známého principu totalitního státu, který spočívá v tom, že totalitní vůdci dobře chápali, že ne vždy je možné kontrolovat společnost jen terorem, tj. prostřednictvím fyzické moci, a proto obrátili svou pozornost na účinnější způsob ovládnutí lidské mysli. Pro takto postavené cíle nestačí klasické přesvědčování, ale je nutné úplně a natrvalo zabránit, aby do lidské mysli pronikaly obsahy jiné, cizí a nežádoucí. Jazykovou realitu je třeba vytvořit tak, aby jedinec na podobné podněty vůbec nereagoval, musí být v určitém smyslu slova imunní k „cizím“ myšlenkám. Výsledek bude takový, že kdo ztratí schopnost samostatně myslet, nebude moci samostatně jednat, natož i mluvit. Právě zde lze najít kořeny a zároveň definici novořeči neboli newspeaku.

Komunistická novořeč si podle Fidelia mimo jiné přivlastňuje staré pojmy a podsouvá jim nové, většinou zcela opačné, ale „správné“ významy. Podobné příklady

¹⁹⁰ Viz Fidelius, Petr: *Řeč komunistické moci*, 1998.

Tato studie se nezabývá literárním jazykem, přesto ji zde uvádím jako příklad, který zrcadlí základy zneužívání v antiutopickém newspeaku, navíc i novinářský jazyk v *Rudém právu* je velice podobný „umělému“ jazyku literárnímu.

v literatuře najdeme například v románu 1984, kde každý den obyvatelé Oceánie slyší a vidí toto bizarní hlášení:

„*VÁLKA JE MÍR*

SVOBODA JE OTROCTVÍ

NEVĚDOMOST JE SÍLA.“ (Orwell 2003: 93)

Tento známý citát dokládá, jak „aktuální“ lidské či společenské hodnoty proměňují obsah „původních“ pojmů jako válka, svoboda, nevědomost v nově vyhovující entity, a zapojují je tak do nových, původně významově nesourodých vztahů. Tento nový jazyk musí být důvěryhodný, na tom je založena veškerá komunikace. Fikční společnost stejně jako reálná často jaksi automaticky předpokládá, „že slova nás v zásadě neklamou, že ‚vůz‘ nemůže znamenat ‚kozu‘ a naopak“ (Fidelius 1998: 182). Pro manipulaci lidského myšlení je potřeba vzít lidem samostatné myšlení, přesvědčit je, že na ně není spolehnutí, poté pozastavit přirozený koloběh slov a do jejich významového vztahu zavést jedině správný obsah. „Vznikne tak ‚nová řeč‘, kde budou slova nedílně spjata s určitým předmětem“ (ibid.: 182). „Nová slova“ budou spojována do mocí předem pečlivě naprogramovaného obrazu, jehož logika nebude vyvolávat pochybnosti.

Zároveň je člověk zbavován potřeby myšlení jako takového. Popřípadě je jeho myšlení nasměrováno správným, pro společnost „potřebným“ způsobem. Jedinec má přitom být přesvědčen o samostatnosti svých činů, svého myšlení a řeči. Znamená to, že pro ovládnutí stačí, když novořeč bude převažovat ve všech oblastech. Další dopad použití státní propagandy a novořeči v dystopické literatuře je rezignace, podobná té, kterou najdeme v románu *Kallocain*.

Fenomémem novořeči se také zabýval polský literární vědec Michał Głowiński. V knize *Nowomowa po polsku* jí přisuzuje čtyři základní složky.¹⁹¹

1. Nejdůležitějším postupem je v novořeči existence výrazné hodnoty na škále plus – minus. Tato skutečnost vede k průzračné polarizaci, nesmí budit pochybnosti (podobnou podmínku najdeme i u Fidelia). Primárním účelem je jednoznačné,

¹⁹¹ Głowiński, Michał: *Nowomowa po polsku*, 2011.

nezpochybnitelné hodnocení obklopující reality. Lze říct, že novořeč se ve větší míře než ostatní společenské styly skládá z reinterpretování stálých jazykových významů.

„Před nějakými pěti sty lety, kdy práce Operačního oddělení byla ještě v plenkách, našli se tupci, kteří je srovnávali se starověkou inkvizicí, ale to je něco tak nejapného jako dělat rovnítko mezi chirurgem provádějícím tracheotomii a loupežným vrahem: oba mají možná v ruce stejný nůž, oba dělají totéž – řezou krk živému člověku. A přece je jeden dobrodinec, druhý zločinec, jeden má znaménko plus, druhý minus.“ (Zamjatin 2006: 64–65)

2. Novořeč je osobitá syntéza pragmatických a rituálních prvků. To předpokládá jistou přizpůsobivost ve výběru jazykových prostředků. Avšak novořeč je ze své podstaty konzervativní a není možné, aby se jakýkoliv prvek opotřeboval a následně ztratil své pragmatické schopnosti. Rituálnost je realizací předpokladu, že v jistých situacích lze v komunikaci vybrat jediný správný jazykový prostředek.

Tak se pro protagonistu D-503 stává zvykem nejen způsob komunikace, ale je docíleno jeho ztotožnění se s existujícím systémem a jeho pravidly.

„Připouštím, že si lidé na tenhle usedlý způsob nezvykli hned a bez obtíží. Když byly za Dvoustleté války všechny komunikace zničeny a zarostly travou, žilo se možná v první době dost nepohodlně v městech, odříznutých od sebe zelenými houštinami. Ale co na tom?

Když člověk ztratil ohon, také se jistě hned nenaučil odhánět mouchy bez jeho pomoci. Určitě se mu po něm zpočátku stýskalo. Ale dnes – dovedete si představit, že byste měli ohon? Nebo: dovedete si představit, že byste šli po ulici nazi, bez „saka“ (patrně se ještě procházíte v „saku“)? A tohle je něco podobného. Já si nedovedu představit město neobehnané Zelenou stěnou, nedovedu si představit život neoděný do číselného hávu Desek.“ (ibid.: 11)

Změna jazykové normy je také tématem románu Russella Hobana *Riddley Walker* (1980). Román se odehrává asi dva tisíce let poté, co jaderná válka zničila světovou civilizaci. Jak to bývá zvykem, v dystopické literatuře postavy románu žijí v malém prostoru, který je ve zmíněném fikčním světě anglickým hrabstvím Kent, a nevědí nic o světě mimo „vnitrozemí“ (Anglie). Církev a stát se spojily do jedné tajemné instituce, jejíž bájesloví vychází z mýtů založených na nesprávně vyložených příbězích o válce a starém katolickém svatém (sv. Eustace).

5. Lidé a společnost

„Jestliže lidské jednání zůstane po delší dobu bez rozumné kontroly a kritiky, pak směřuje k tomu, aby se lidem vymklo z rukou.“

Karl Mannheim, *Ideologie a utopie: přednášky a eseje*

V přechozích kapitolách jsem se soustřeďovala především na genezi žánru dystopické literatury, vyčlenila jsem několik rysů, které se v něm nejčastěji objevují, a věnovala jsem se jejich proměně v souvislosti se změnou historického kontextu vzniku literárního textu. Obzvlášť v kapitole *Fenomén dystopie a dystopie jako žánr* jsem se snažila vnímat dystopii a antiutopii jako díla, která Wittgenstein zařazuje do kategorie „rodinné podobnosti“, tj. jako množinu textů různě vzdálených od ideálního středu, množinu, která nemusí vždy naplnit všechny žánrové rysy ve stejné intenzitě.

Tato kapitola bude zaměřena na další důležité složky dystopické nebo antiutopické literatury, které jsem ještě nezmínila v předchozích částech.

5.1. Dystopická společnost

Skoro dvě stě let existence dystopické literatury umožňuje rozlišit několik typů uspořádání fikční společnosti, které se postupně proměňuje ze satirického zobrazení utopické vize „lepší budoucnosti“ k dystopické prognóze děsivého vývoje lidstva. Všechny níže pojmenované typy se ne vždy vyskytují v čisté podobě, často má jeden román rysy dvou a více systémů.¹⁹²

První typ představuje **militarizovaná válečná společnost** podobná antické Spartě (Arthur Koestler, *Tma o polednách*, 1940; Karin Boyeová, *Kallocain*, 1940). V podobném světě jsou si obyvatelé formálně rovni, stravují se společně, pohrdají přepychem a obchodem, podobně jako obyvatelé *Utopie* Thomase Mora. Jejich smyslem života je dobývání a pokrok.

Druhým prototypem kolektivistické dystopicko-utopické společností je **otroctví** (Edward Bellamy, *Pohled z roku 2000 na rok 1887*, 1888; Aldous Huxley, *Konec civilizace*, 1932). Jedná se o společnost, kde brutalita a násilí jsou hlavními prostředky ve vztahu mezi vládnoucí třídou a občany.¹⁹³ Státní systém se tak proměňuje v otrocký totalitní stát.

Třetí druh představuje **politický despotismus**, který přímo vede k totalitní diktatuře.¹⁹⁴ Strach se stává jedním z nejúčinnějších způsobů ovládnutí (Arthur Koestler, *Tma o polednách*, Ladislav Fuks *Myši Natálie Mooshabrové*, 1970).

Čtvrtým modelem je **carcerotopie, vnitřně izolovaný vězeňský stát** (Arthur Koestler, *Tma o polednách*; David Karpa, *Jeden*, 1953;¹⁹⁵ Ira Levin, *Ten báječný den*, 1970; Margaret Atwoodová, *Příběh služebnice*, 1985), který zahrnuje mučení, utrpení a tábory smrti. Samozřejmě sem patří i uniformita, neosobní vztahy mezilidské vztahy, skupinová disciplína a ztráta individuality. Totalitní povaha vězení je ještě více zdůrazněna hranicemi,

¹⁹² V každém typu uvádím jen výraznější příklady nikoliv plný výčet děl, které lze pod zvolenou kategorií zařadit.

¹⁹³ Kromě klasických společností, které zakládaly svou existenci na otrocích (stará Čína, Persie, Řecko, Španělsko, Portugalsko, Dánsko, Spojené království nebo brutální historie afrického kontinentu), znají dějiny 20. století také otroctví nacistického Německa nebo SSSR pod Stalinovým vedením.

¹⁹⁴ Ještě Machiavelli radil vladařům, že je lepší, aby se jich obyvatelé báli, než je milovali. Francouzský filozof a spisovatel Charles Louis Montesquieu jako jeden z prvních v 18. století definoval teror jako vedoucí princip despotismu.

¹⁹⁵ Původní anglický titul je *One (Escape to Nowhere)*.

které omezují volný pohyb ven a dovnitř, tj. komunikaci s okolním světem.¹⁹⁶ Samozřejmě tento vězeňský model není rovnocenný s táborem smrti.

Tak například svět v románu *Jeden* je situován do neurčité doby v nepojmenované amerikanizované zemi, kde její občané na cestě k sebezdokonalení již překonali třídní a společenské rozdíly, jednají jako „jedna“ osoba v zájmu dobrotivého Státu. Pro tyto účely byl vytvořen obrovský státní aparát se sofistikovaným systémem dohledu, jemné formy reedukace a v případě potřeby vymývání mozků. Příběh se točí kolem případu, kdy člověk, který se domnívá, že je aktivním podporovatelem systému, je shledán úřady vinným z „kacířství“, a proto je držen v zajetí. Vypravěč podrobně popisuje různé fáze a metody svého reedukačního procesu, samotný román se zaměřuje nejen na reakce mučených, ale i na myšlenky a úvahy mučitelů. *Jeden* není kniha zaměřená přímo proti totalitnímu systému, ale více se soustředí na způsob dosažení technického pokroku a psychické manipulace, obzvlášť pro propagandistické účely, indoktrinaci a manipulaci lidského chování ve společnosti.

Pátým modelem je **rigidní ostrakismus**,¹⁹⁷ oddělení nemocné populace od zdravé¹⁹⁸ nebo bohatých od chudých (Doris Lessingová, *Vzpomínky přeživší*, 1974; Kaspar Colling Nielsen, *Dánská občanská válka 2018–24*, 2013). Román *Vzpomínky přeživší* se odehrává v blízké budoucnosti v Británii, kde se společnost rozpadla v důsledku neurčené katastrofy nazývané „Krise“. Vzdělání existuje jen pro bohatší občany, zatímco školy pro chudé působí jako aparát armády předurčený k ovládání obyvatelstva.

V románu *Dánská občanská válka* najdeme svět po občanské válce nejen v Dánsku, ale i po ničivých bojích v Evropě a celkové proměně světa. Katastrofickou budoucnost nevyvolala tolik válka, ta byla pouze důsledkem velké finanční krize, která následně rozdělila svět na bohaté a chudé. Bohatí se stali součástí programu na obnovu kmenových buněk, žijí dlouho, stovky let. Jeden z nich je právě protagonistou románu a zároveň vypravěčem. Válka měla na Evropu očišťující účinek, proměnila ji v utopické místo, v klidný svět pro tu nejvyšší vrstvu společnosti.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Viz Foucault, Michel: *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*, 2000.

¹⁹⁷ Dějiny ostrakismu sahají od vypovídání občanů ze starověkých Athén přes izolaci nemocných leprou a strach před cizím (židovská ghetta, heretici, čarodějnice).

¹⁹⁸ Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*, 2017.

¹⁹⁹ Vypravěč se snaží vyhýbat tomu, jaký život vedou střední a nižší vrstvy společnosti. Soustředí se především na svou společenskou skupinu.

„Umění a kultura jsou atributy moci. Kulturní dějiny Evropy rozhodly o tom, že Evropa nikdy nešla úplně ke dnu. Stejně jako Praha po éře komunismu. Všichni chtěli jezdit do Prahy, protože to tam bylo levné a krásné. Nejdřív se tam přesunuli umělci, později, když se opravily fasády a mezi staré cihly namontovali výlohy, dorazily pobočky nadnárodních podniků. Totéž se dělo i ve zbytku Evropy.“ (Colling Nielsen 2016)

Šestým a posledním druhem společnosti je svět, kde se **hédonismus stává hlavní životní filozofií** (Aldous Huxley, *Konec civilizace*, 1932; Frederick Pohl a Cyril Kornbluth *Obchodníci s vesmírem*, 1953; Richard Bachman (Stephen King), *Running men*, 1993; Gary Shteyngart, *Megasmutná pravdivá lovestory*, 2010).

Hédonismus ještě v románu *Konec civilizace* představoval nejen dominantní étos, ale zdroj satiry. Dílo se tak stává prvním a nejznámějším představitelem hédonistické antiutopie. Tento román také zůstává jedním z prvních děl, kde jsou lékařské prostředky použity pro psychologickou dominanci.²⁰⁰ Protagonistka románu *Konec civilizace* Lenina neustále slyší a opakuje, že všichni obyvatelé jsou dokonale šťastní:

„Potom však pravil bodře rezolutním tónem: ‚Ať už to byl kdokoliv, jednou věcí si můžeme být jisti: dokud byl naživu, byl šťastný. Každý je nyní šťastný.‘

„Ano, každý je nyní šťastný,“ opakovala Lenina. Slýchala ta slova po dvacet let stopadesátkrát každou noc.“ (Huxley 1970: 60)

Čtenáři neunikne, že na tomto štěstí je něco falešného a umělého. Je Huxleyho svět Potěmkinovou vesnicí, nebo je to život, který se skládá ze sedmi a půl hodin práce, následně

²⁰⁰ Další známým dílem, které rozpracovává tuto tematiku, je *Kallocain* Karin Boyeové, dále je to dílo Fredericka Pohla a Cyrila Kornblutha: *Obchodníci s vesmírem*, 1952 (česky 1963). Jeho protagonista pracuje v reklamní agentuře, má velmi vysoké postavení ve společnosti, ale shodou okolností je shoden do nejnižší společenské pozice – obyčejný konzument.

„Uvědomil jsem si, že kromě krátkých setkání se služebními osobami jsem vlastně v životě nepřišel do styku s žádným konzumentem. Uvědomil jsem si, že jsem bez přemýšlení bral jejich homosexuální složku jako samozřejmost a využíval ji, aniž jsem kdy uvažoval, k čemu to vede ve skutečnosti. A nic jsem si nepřál toužebněji, než se dostat ze šestého podpalubí. Chtěl jsem se vrátit do New Yorku, dozvědět se, co mi to vyvedl Runstead a proč, vrátit se ke Kathy, k přátelství a Jackem O'Sheaem a k svému velikému poslání u Fowlera Schockena.“ (Pohl; Kornbluth 1987: 68–69).

Tato karnevalová výměna pozic přispěje k tomu, že Mitchel Courtenay přehodnotí své dosavadní názory a postaví se na stranu tajné organizace, která bojuje proti konzumnímu ráji, který na zemi udržují velké společnosti pomocí reklamních agentur.

dávky somy, která spouští pocit štěstí a nekonečnou chuť ke kopulaci? Důležitým momentem zůstává otázka samopřesvědčení. Když člověk prohlásí, že je šťastný, musí být šťastný. Soma je dostupná pro každého, ale na rozdíl od jiných drog nemá žádné vedlejší účinky, až na psychickou závislost.

„Optimální populace,‘ pravil Mustafa Mond, ‘je modelována podle vzoru ledovce – osm devítin pod vodou, jedna devítina nad ní.‘

„A ti, co jsou pod vodou, jsou šťastní?‘

„Šťastnější, než ti, co jsou nad ní. Šťastnější než například tito vaši přátelé,‘ a ukázal rukou.

„I přesto, že konají tak hroznou práci?‘

„Hroznou? Jim se nezdá hrozná. Naopak, mají ji rádi. Je lehká, je dětsky prostá. Žádná námaha pro mozek, ani pro svaly. Sedm a půl hodiny mírné, nevyčerpávající práce, a pak dávka somy a hry a neomezované páření a pocitová kina. Co si mohou ještě přát? Pravda,‘ dodal, ‘mohli by žádat kratší pracovní dobu. A my bychom jim ji mohli přirozeně dovolit. Technicky by bylo zcela jednoduché zkrátit pracovní dobu u nižších kast na tři až čtyři hodiny denně. Ale byli by pak šťastnější? Ne, nebyli. Před více než sto padesáti lety se takový pokus udělal. Celé Irsko přešlo na čtyřhodinový pracovní den. A jaký byl výsledek? Neklid a prudký vzestup spotřeby somy. To bylo vše. Ty tři a půl hodiny delšího volna se staly zdrojem štěstí tak málo, že lidé byli nuceni si od nich brát dovolenou. Úřad pro vynálezy je nappán návrhy na výrobní procesy, které by uspořily práci. Jsou jich tam tisíce.‘ Mustafa Mond udělal marnotratné gesto. „A proč je nerealizujeme? Kvůli dělníkům. Bylo by to prostě kruté navalit na ně břemeno nadměrného volna. A zrovna tak je to se zemědělstvím. Kdybychom chtěli, mohli bychom vyrobit synteticky každé sousto potravy. Ale my nechceme. Dáváme přednost tomu, aby se třetina obyvatelstva držela na venkově. V jejich vlastním zájmu – protože dostat potraviny z půdy trvá déle než dostat je z továrny. Kromě toho musíme myslet na stabilitu. Nepřejeme si žádnou změnu. To je další důvod, proč jsme tak opatrní při aplikaci nových vynálezů. Každý objev čisté vědy je potenciálně zkázonosný. I s vědou se musí někdy zacházet jako s možným nepřítelem. Ano, i s vědou.“ (Huxley 1970: 160–161)

Gary Shteyngart ve svém románu *Megasmutná pravdivá lovestrory* navazuje na Huxleyeho a velmi satiricky zobrazuje společnost pohlcenou technologickým pokrokem,

kde špatným tónem a největším společenským faux pas je zůstat off-line, vypnout aparát, který obyvatelům nahrazuje nejen rodinu, ale stává se nedílnou částí každodenního života.

„Všiml jsem si, že někteří spolucestující z první třídy mě sjeli pohledem za to, že mám otevřenou knihu. [...] Rychle jsem Čechova ukryl do příručního zavazadla [...]. Mí spolucestující se znovu začali věnovat svým blikajícím displejům a já také vytáhl aparát a začal do něj hlasitě klovat prstem, abych jim dokázal, že zbožňuji všechno, co je digitální.“
(Shteyngart 2013: 47)

Situace v románu se vyhrtí po katastrofě, která nastane v digitalizované společnosti. Ta s sebou přinese ekonomickou krizi a zároveň možnost obnovení života bez závislosti na moderních technologiích.

5.2. Klíčové postavy

Klíčové postavy²⁰¹ dystopických románů většinou mají několik společných rysů. Lze vyčlenit tři typy postav:

1. Protagonista-vypravěč příběhu

Jsou to hrdinové s nehrdinskou povahou, osoby váhající a nerozhodné, schopné odvážných a zároveň podlých činů. Za „ostnatými dráty“ fikčního světa antiutopie a dystopie se objevují stejní lidé jako na svobodě: slušní a darebáci, zbabělci a hrdinové atd. Otázka zní, jestli antiutopické a dystopické světy představují mezní situaci podobnou koncentračním a pracovním táborům 20. století. Zdá se, že ano. O koncentračních a pracovních táborech píše Tzvetan Todorov v publikaci *Mezní situace*, kde poukazuje, „že chování jedince závisí na okolních podmínkách a ne na jeho vlastní vůli, že život je válka všech proti všem, že morálka je pouze povrchní konvence“ (Todorov 2000: 43).

Později dodává, že použitím krajních prostředků skutečně lze zrušit společenskou smlouvu, přesto mravní reakce jsou spontánní a všudypřítomné, proto v antiutopiích a dystopiích ústřední zápletkou zůstává rebelie proti mocenskému systému.

Chování těchto postav je samozřejmě ovlivněno situací, ve které se nachází. Ještě do první poloviny 20. století na sebe roli vypravěče brali muži, od sedmdesátých let se začínají objevovat i ženy (Marge Piercyová, *Woman on the Edge of Time*, 1976; Paul Auster, *V krajině posledních věcí*, 1987; Margaret Atwoodová, *Příběh služebnice*, 1986; Octavia E. Butlerová, *Podobenství o rozsévání*, 1993).

V jiné souvislosti Tzvetan Todorov v knize *Mezní situace* píše:

„Život hrdiny – a v tom tkví možná jeho slabost – je život jednosměrný, obsahuje pouze protikladné póly: my a oni, přítel a nepřítel, odvaha a zbabělost, hrdina a zrádce, černé a bílé. [...] Hodnoty spjaté s životem nejsou v tomto smyslu absolutní: život je rozmanitý, každá situace je různorodá; tedy i volba, k níž člověk dospívá, nevyplývá pouze

²⁰¹ V této části pracuji s klasickými naratologickými nástroji jako vypravěč a problematika hlediska neboli úhlu pohledu, kterou ještě Jurij Lotman spojil s otázkou toho, z jakého hlediska se vyprávění odehrává, a následně se vzájemným působením postav při utváření této perspektivy. Viz Lotman, Jurij: *Poetika, rytmus, verš*, 1968. Pro stručné shrnutí popisu těchto nástrojů viz Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, 2007.

z ústupků či zbabělých kompromisů, nýbrž z vědomí této mnohorozměrnosti.

Toto nehrdinské chování má nicméně jednu nevýhodu: neposkytuje látku k příběhu, nebo přinejmenším ne k tradičně pojímanému příběhu; narativní funkce má přitom v každé společnosti nezastupitelné místo.“ (Todorov 2000: 20–21)

2. Postava-spouštěč

Tato postava hraje neméně důležitou roli než vypravěč. Díky ní si protagonista většinou uvědomí nedokonalost existující reality a rozhodne se jednat. V první polovině 20. století tuto roli obvykle plnily ženské hrdinky, jež spolu s milostnými city probouzely v protagonistovi touhu po změně a jednání (D-503 a I-330 z *My*; Julia a Winston z *1984*).

Zajímavá kombinace vypravěče a postavy-spouštěče se objevuje v románu Jiřího Jobánka *Stříbrné ostrovy* (1965), kde se čtenář setkává se světem po atomové katastrofě. Ráda bych ještě upozornila na fakt, že antiutopické romány první poloviny 20. století mají jen jednoho vypravěče, totožného s protagonistou, jenž se nachází na straně utlačované vrstvy obyvatelstva. V jedné z dobových recenzí, která vyšla *Literárních novinách*, se lze dočíst, že „*Jobánkův pokus kolísá mezi opravdu básnivou vizí bradburyovského typu a propagační fantastickou literaturou*“ (Petříček 1966: 5). Před čtenářem se objevuje popis světa fyzicky rozděleného clonou na dvě základní sféry. V první části žijí „svobodní“ obyvatelé, v druhé části lidé zotročovaní diktátorským režimem.

Děj románu se odehrává ve světě útlaku, jenž je posílen uniformizací všech aktivit obyvatelstva.

Ve *Stříbrných ostrovech* čtenář pozoruje fikční svět jak z perspektivy hlavního hrdiny Jáchyma, tak i z hlediska tužeb a myšlenek jeho partnerky Elidy. Tento typ vyprávění lze zařadit do kategorie tzv. střídavé vnitřní fokalizace. Zde je petrifikovaný svět pod clonou pozorován sférou moci. Každý obyvatel si tuto skutečnost uvědomuje, ale ne každý se ji odváží vyslovit nahlas. O přítomnosti „Velkého bratra“ se buď nemluví vůbec, nebo potichu, ve strachu, aby to nezaslechly cizí uši.

„Oko nás vidí, – šeptala. – Ale ať si vidí, nemůže všechny urknout. Podívej se na nápis: JSEM U VÁS A VY JSTE MOJI.“ (Jobánek 1965: 26)

I když oko pozoruje každou postavu přes televizní obrazovku, ne všichni obyvatelé z něj mají strach. Svědčí o tom moment, kdy Elida na útěku obrazovku rozmlátí. Svého činu rozhodně nelituje a dokáže ho navíc rozumně vysvětlit Jáchymovi.

„Nesnesu neustále číhající oko. Nemám je ráda, hrozně, nepatřím mu, nepatřím nikomu. Ať zhyne. Zhyň, slyšíš mě, nenávidím tě.“ (ibid.)

Jáchym, kterému je od počátku různými vedlejšími postavami naznačována jeho vyvolenost, je tímto Elidiným činem značně ovlivněn. V průběhu celého díla si více a více začíná uvědomovat nesprávnost existujícího sociálního uspořádání, tj. chybu v systému, nabývá zkušeností v „boji“ s nepřítelem a na konci se mu podaří zničit clonu a díky tomu zrušit diktaturu. Samotná idea zrušení dosavadního uspořádání se nezrodí v hlavě hlavní postavy, ale jeho dočasné přítelkyně. Hrdinka cítí nenávisť k „Velkému bratru“ a tento odpor je silnější než strach a stává se hlavní vnitřní silou, která jí dovoluje pustit se do boje.

3. Všudypřítomný vůdce

Velmi důležitou roli ve fikčním světě hraje jeho stvořitel a vůdce. Samotný velký vůdce většinou v románu přímo nevystupuje, ale zároveň se nepřímou nachází všude. Zajímavě s touto postavou pracuje Ladislav Fuks v románu *Myši Natálie Mooshabrové* (1970). K hlavním tématům díla patří konfrontace jedince a způsobů jeho myšlení s dobou a společností. Luboš Merhaut se domnívá, že vzhledem k důslednému utajení faktů, která do značné míry ovlivňují život v tomto fikčním světě, se příběh více soustředí na boj člověka se strachem než na popis procesu ztráty identity. Fikční prostor je posunut k fantazii a snům. Jde o absurdně vystavený, pokřivený románový svět, který s dystopií spojuje hyperbolické, společenskokritické vidění, unifikace fikčního prostoru a převaha popisných složek v syžetové linii.

Svět Fuksova románu představuje neurčitá budoucnost: v době, kdy se létá na Měsíc, žijí obyvatelé státu v chudobě a jezdí na koňských povozech stejně často jako v autech, vláda uskutečňuje hon na čarodějnice. Literární prostor je rozdělen na dvě sféry. První obývá především paní Mooshabrová a několik postav, které usilují o nápravu spravedlnosti. Druhý, větší, patří většině, vědomě hrající tajemnou hru řízenou neomezeným diktátorem Albínem. Obávaný vůdce teoreticky spoluvládne s kněžnou, ale v podstatě jí vzal moc z rukou. Obyvatelé už šanci na záchranu nedostávají, jsou naprosto ponořeni do uniformního prostoru, manévrují od banality k banalitě. Jejich životy jsou petrifikovány stejně jako

prostor, jenž je obklopuje. Přesné rozdělení si čtenář uvědomí až ke konci románu, předtím zůstává přesvědčen, že fikční svět je jednotný, že paní Mooshabrová je stejně nedílnou součástí totalitního státu jako předseda Albín, její děti, paní správcová a jiné románové postavy. Pointa románu, odhalení postavy paní Mooshabrové jako kněžny na útěku před totalitním vládcem, přehodnocuje dosavadní řád. Systémová chyba naznačovaná během vyprávění se čtenářskému očekávání odhaluje ve finální scéně.

5.3. Bezvýznamní obyvatelé²⁰²

Kromě hlavních postav je nezbytné soustředit se na povahu vedlejších obyvatel fikčních antiutopických a dystopických společností. Alex M. Shane ve své monografii o díle a životě Jevgenije Zamjatina zmiňuje, že se spisovatel celým svým dílem snažil bojovat s filistrovskou povahou v lidech. Zamjatin není zdaleka první osobou, která se toho slova ujala a oprášila jeho význam.²⁰³ Filistrovství jako životní styl a společenský přístup o několik let později popsal Vladimir Nabokov v cyklu *Přednášek z ruské literatury*:

„*Filistr je plně dospělá osoba, jejíž zájmy se točí kolem materiálních a všedních věcí, její mentální stav se skládá ze základních idejí a konvenčních ideálů jeho nebo její skupiny a doby.*“²⁰⁴ (Nabokov 1981: 309)

Jako synonymum k tomuto pojetí Vladimir Nabokov uvádí slovo vulgární nebo buržoazní povaha. Filistrovství neznamená pouze myšlenkovou stagnaci osoby, kterou takto označujeme, nebo nemožnost a nepřijetí dalšího vývoje. Hlavně jde o užívání klišé, banálních frází a jiných prázdných výrazů ve všech životních situacích. V každodenním životě samozřejmě také používáme určitá klišé a zaběhané modely. Například když jdeme ráno do práce, obědváme, konáme jiné denní povinnosti, ale rozdíl mezi filistrem a jinými lidmi je ten, že většina nedovolí těmto frázím pohltit celou jejich existenci. Běžné každodenní situace mají většinou jiné důvody pro použití otřelých výrazů: nejistota, neznalost situace a druhého mluvčího atd.

Povahu filistrovství lze přirovnat k postavě pavědce, všechna krásná slova se pro něj stávají maskou. Podobný přístup komunikace je velmi blízký manipulativním technikám známým z dystopické literatury (Newspeak z románu *1984* nebo anglický dialekt s fonetickou transliterací kentišského přízvuku z knihy *Riddley Walker*).

Pro filistra je důležité, aby se choval naprosto jako ostatní a spolu s nimi miloval to, co je třeba milovat, a nenávidět to, co je třeba nenávidět. Jediným důvodem pro vzplanutí

²⁰² Starší podoba této kapitoly vyšla ve sborníku *Lék proti entropii lidského myšlení* (ed. Pavlova, O.), FF UK, Praha 2014.

²⁰³ Jedním z významů, který definuje pojem filistrovství a filistra zvlášť, je osoba, jenž postrádá vlastní identitu, jedná se o úzkoprsého, omezeného člověka.

²⁰⁴ „*A philistine is a full-grown person whose interests are of a material and commonplace nature, and whose mentality is formed of the stock ideas and conventional ideals of his or her group and time.*“

vášně je to, že milion ostatních lidí se chová stejně a má podobný názor. Další fází může být podle Nabokova touha patřit do uzavřené společnosti, se kterou lze sdílet „vlastní osvětové“ názory. Z toho vyplývá, že filistr je často snob nebo osoba, která někoho slepě adoruje, bez schopnosti kritického zhodnocení. V dystopických světech mají obyvatelé často podobný vztah k moci. Adorovaný objekt se může jmenovat Velký bratr, Dobroditel nebo jinak, nehledě na to zůstává povaha slepé nekritické lásky stejná.

Pro pochopení povahy filistrovství je důležité, že osoba takto označená nejenže nemá hlubší vědomosti, ani se nezajímá o umění, včetně literatury, ale zároveň žadoní po informaci. Touží hlavně po oddychové četbě, jako jsou lifestylové časopisy, kde všechny ideály jsou již předem stanovené, hlavně že se tam setkají se vzorem, se kterým většinová společnost naprosto souhlasí a podporuje ho. Podobně v antiutopické literatuře můžeme najít mužské a ženské ideály, které jsou součástí státní propagandy. Často pomocí eugeniky jsou dosaženy neuvěřitelné výsledky, kdy ženy a muži nejen, že mají stejnou uniformu, ale jsou si i fyzicky podobní. Fyzickou podobu mezi sebou mají například postavy z románu *Ten báječný den* (1970) Iry Levina. Protagonista Chip (LiRM35M4419) má jako jeden z mála fyzickou vadu, za kterou se větší část svého života stydí: jedno jeho oko je zelené.

„Jen si podívej!“ řekl děda Jan, vzal Chipa za ruku a pokračoval s ním v cestě – Parkem sjednocení na přehlídku na oslavu Weiových narozenin. Přesně totéž! Není to nádherné? Vlasy stejné, oči stejné, pleť stejnou, postavu stejnou; chlapci, dívky, všichni jsou si podobní. Jako vejce vejci. Není to skvělé? Není to fantastické?‘

Chip zrudl (protože jeho zelené oko nebylo stejné jako oči všech ostatních) a zeptal se: ‚Co znamená to jako vejce vejci?‘“ (Levin 1994: 13–14)

Filistr nepohrdne ani čtením náročnější literatury, ta ale musí mít vysoké postavení uvnitř „uzavřené“ snobské komunity. V tomto výběru není žádná logika, pouze popularita knihy. Podobný přístup ovlivňuje snadné podlehnutí reklamě a jiným přesvědčovacím a manipulačním metodám. Velmi podobné manipulativní mechanismy používá státní propaganda v dystopické literatuře. Například v románu *1984* poté, co si hrdina uvědomí existující chybu v systému, začne toužit po poznání, ale v tomto fikčním světě je právě vědění utopií. Stát a Velký bratr udržují pouze takovou úroveň vzdělání, kterou považují za bezpečnou. Tohle by mohlo vysvětlit existenci knihy Emmanuela Goldsteina *Teorie a praxe oligarchického kolektivismu*, která se ukáže být součástí státní propagandy, další možností,

jak vyloučit osobnosti nežádoucí pro systém. Vyplývá z toho, že vládnoucí vrstva násilně udržuje své obyvatele na úrovni filistrů.

„Knihy jsou prostě spotřební zboží, které se musí vyrábět. Jako džem nebo tkaničky do bot.“ (Orwell 2003: 117)

George Orwell pro filistrovství používal spojení gramofonová mysl: tento stav vědomí považoval za největšího nepřítele bez ohledu na to, zda osoba, která fráze a slova opakuje „souhlasí s nahrávkou, která momentálně hraje“.

Otázkou zůstává, kolik obyvatel antiutopického či dystopického státu nechce podlehnout podobné unifikaci. Jsou to pouze ojedinělé osoby (obvykle protagonista románu a jeho nejbližší), které kvůli vnější a vnitřní petrifikaci prostoru a své osobnosti nemají šanci se dostat ven.

Filistr a obyvatel fikčního světa se nacházejí v mezní situaci života v totalitním státu. Jedinec se tak proměňuje v slepého konzumenta předkládaných informací. Podobný životní styl hrozí momentem, kdy se filistrovská hrdost stává „pozitivní věcí“. Podobně jako udávání vlastních rodičů v antiutopických dílech je hrdinským činem, který je podporován celou společností. Zde vzniká otázka, jestli obyvatelé antiutopických románů nejsou právě takovými filistry a nevinnými oběťmi politických reforem a propagandy. Jestli se sami hrdinové podobných děl dobrovolně nevzdávají schopnosti myslet a uvažovat pro vlastní komfort, pravidelné stravování, sny a sex.

5.4. Strach a tíseň

Skutečný člověk nemluví ani se nechová jako hrdinové utopických, antiutopických nebo dystopických románů, ale sní a často se i cítí stejně jako hrdinové těchto děl. Fikční svět vytvořený spisovatelem často připomíná sen, v případě antiutopických či dystopických děl se jedná o noční můry. Není náhodou, že sen, který se stává únikem, nadějí pro hrdiny, bývá populární formou vyprávění tohoto typu příběhů. Děje se tak například v románech Edwarda Bellamyho *Pohled z roku 2000 na rok 1887* (1888), Jana Weisse *Dům o tisíci patrech* (1929) a jinde. Specifičnost antiutopického a dystopického „snu“ je v tragickém vyloučení pravdy a absolutním odcizení člověka a jeho podřízenosti totalitnímu systému.²⁰⁵ Antiutopický a dystopický sen je těž způsobem úniku ze světa plného utrpení a strachu. Kromě toho existují i jiné způsoby, jak si v podobném světě zachovat všední ctnosti, do kterých Tzvetan Todorov zahrnuje: důstojnost, tj. schopnost jedince zachovat si svobodnou vůli; starostlivost, která je určena jedinci z nejbližšího okolí a která pramení především z potřeby mít někoho, na koho upnout svůj život a odpovědnost za sebe a bližního.

Potřeba úniku pramení ze strachu, který způsobuje fyzické ohrožení, a z tísně, která vychází z představ jednotlivce. Tyto pocity se v antiutopické a dystopické literatuře proměnily a rozšířily od děsu z přírody a přírodních katastrof k sociálním formám. V současné době je též běžná koexistence několika témat zároveň. Ze začátku se jednalo o strach před Bohem, běsy nebo monstry. Většina z nich v současné době zmizela, nahradila je tíseň z technického pokroku a vědy, strach ze strojů, které mohou dominovat nad lidstvem (příkladem posledního může být Čapkovo drama *R.U.R.*, 1921, kde je primitivní strach nahrazen děsem z civilizace). Zde mimo jiné pramení hlavní příčina katastrofy v dalším Čapkově románu *Válka s Mloky*, jenž „je založen na atraktivní myšlence: na možnosti vzestupu jiného zvířecího druhu než opočlověka“ (Holý 2002: 184). Čas v tomto románu je velmi konkrétní. Objevují se zde shody zeměpisných názvů. *Válka s Mloky* začíná roku 1925, první mlok se ve Vltavě objeví o třicet let později. Ale tyto momenty jsou záměrně klamné, objevují se v díle jen pro zvýšení důvěryhodnosti syžetu a zvětšení efektu zrcadlení reality ve fikčním světě.²⁰⁶

²⁰⁵ V případě Weissova románu právě hrůzostrašný dům o tisíce patrech byl především symbolem kapitalistické totality.

²⁰⁶ Viz Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*, 2009.

Jak už bylo řečeno, strach je jedním ze základních lidských pocitů. Především strach z jiného, cizího. V Evropě se tento strach soustředil především okolo Židů, kacířů, žen (čarodějnic). „[...] [V]šichni známe upadnutí velké ideje do banality až příliš lidského všedního dne – od Kázání na hoře do státního náboženství nebo od patosu Deklarace lidských práv do teroru jakobínů“ (Loewenstein 1995: 190). V antiutopickém a dystopickém prostoru se strach stává jednou z hlavních domén.²⁰⁷

V antiutopické a dystopické literatuře je opravdový nepřítel vždy přítomen v rámci společnosti, ale „nepříhodnějším“ nepřítelem zůstává imaginární nepřítel. Skupinová nenávisť pak funguje jako nejlepší jednotící prvek. Dav lze vnímat jako předchůdce kolektivistické politické dystopie. Čím je silnější skupina, tím je silnější pocit skupinové přináležitosti a tím je menší osobní zodpovědnost jedince. Mezi nejznámější práce Gustava Le Bona patří kniha *Psychologie davu* (1895). Svou koncepci v ní vypracoval v souvislosti

²⁰⁷ Ze začátku zůstával především animální strach, především strach ze smrti, který mizel v okamžiku, když člověk překročil městské hradby. Strach z lesů, plných vlků. S příchodem křesťanství se strach soustředil především do jedné osoby – Dávla – a strach z lesů se postupně proměnil v hrůzu z pekelných muk. Monstra stejně jako Židé byli ve středověku důležitými elementy, které nepouštěly obyvatele daleko od domova, za městské hradby. Na přelomu 18. a 19. století díky vědeckým objevům většina monster zmizela a stala se spíše součástí pohádek a legend pro pobavení. Všechna monstra pohanského světa se vtělila do postavy Dávla, s ním jsou spojené pocity, které vyvolávají v lidech paniku, paranoii a hysterii. Tyto pocity proměňují skupinu v hyperagresivní dav (viz středověká inkvizice).

Známé je spojení Satana se sexualitou a plodností (v pohanském světě se mu asi nevíce podobá řecký bůh lesů Pan nebo římská bohyně Diana). Zpočátku byl Satan zobrazován jako černý nebo červený lev, vrána nebo drak či had, až v 10. století se jeho podoba přiblížila lidské a převažující barvou se stala černá jako opozice alchymie a tzv. bílé magie. V samotné Bibli hraje Satan ve Starém zákoně jen velmi malou roli, v Novém naopak velmi důležitou. Důvod bude pravděpodobně v tom, že starozákonní bůh je káravý, tj. částečně bere na sebe úlohu Satanovu, zatímco novozákonní bůh je spíš laskavý, ten, který odpouští. Později byli v západním světě obecně vnímáni jako Satanovi agenti Židé a ve středověku mohl být Satan dokonce zobrazován s dlouhým zahnutým nosem. Zároveň byli Židé ve skutečném světě (stejně jako Satan v náboženském světě) nezbytní pro vysvětlení zla existujícího na zemi. Podobně jako Satan, kdyby neexistovali, musel by je někdo vynalézt.

Církev měla více nepřátel, do kterých spadali nejen Židé, ale i ženy. Žena byla především vinna prvotním hříchem a představovala v maskulinní společnosti prototyp špinavého tvora. Historky o kradení dětí, pití krve, které původně byly spojeny se Židy, přeputovaly k čarodějnicím. Podobně jako u Satana byla velmi zdůrazňována sexualita čarodějnic (koště, na kterém létají, jako falický symbol). Podobně jako v případě Židů i „existence“ čarodějnic vyvolávala hysterii – byly obviňovány z impotence u mužů a ženami ze smrti novorozenat. Podobně jako Židy církev potřebovala i čarodějnice. Čím více jich bylo, tím více bylo inkvizitorů a tím více peněz samotná organizace mohla získávat. Lze říct, že hon na čarodějnice v období mezi 15. a 17. stoletím představoval jeden z nejgrandióznějších hoaxů lidských dějin. Čarodějnictví může existovat pouze tam, kde lidé věří v to, že existuje. Celé se to odehrává především na mentální úrovni.

s chováním davu během francouzské revoluce. Dav je podle něj soubor individuí, jež jsou sjednocena iracionální připraveností k činnosti, která vyplývá z faktu rozplynutí individua v masu a jeho rezignace na sebekontrolu. Je to shromáždění, které snadno podléhá sugesci a není schopno si utvořit vlastní názor, protože každá nová myšlenka je davu imputována zvnějšku. Kolektivní myšlení oslabuje individuální úsudek, potlačení svědomí a povzbuzení spících instinktů. Nejdůležitějšími znaky davu jsou impulzivita, mobilita, iracionalita, lehkověrnost, ovlivnitelnost, intolerance, servilita před autoritou a nepřekonatelný pocit síly masy. K nejstrašnějších kvalitám, které latentně spí v davu, řadí Le Bon masovou hypnózu a kvazináboženství. Zde samozřejmě existuje souvislost mezi pocitem spirituální kolektivity a širší komunitní identitou například národa.

Le Bonovy popisy skupinového vědomí byly zásadní pro Freudovu²⁰⁸ analýzu individuálního a davového chování. Podle něj individuality, které se chovají jako skupina, vede k primitivnějšímu, emocionálnějšímu, dětinštějšímu chování. Skupina probouzí v individuu všechno zlé, co je skryto v lidské mysli, většinou je vedena podvědomím. V pozdějších pracích například *Budoucnost jedné iluze* (1927), Freud ještě toto téma více rozvíjí. Dav je zde demonizován jako masa, která evokuje monstrózní chování.

Další dva důležití autoři, kteří se zabývali chováním davu, jsou Erich Fromm²⁰⁹ a Elias Canetti.²¹⁰ Fromm předpokládá, že masochismus může být výsledkem touhy po ztrátě vlastní identity v davu a útěku před nároky svobody. Sadismus nevyhází z potřeby působit bolest, ale z touhy ovládat ostatní. V práci *Anatomie lidské destruktivity* (1973)²¹¹ Fromm spojuje sadistickou touhu po absolutní kontrole nad lidskými bytostmi s autoritární povahou, kterou se zabýval Theodor W. Adorno. Každopádně samotný dav není destruktivní, i když má k tomu všechny předpoklady.

Canetti v knize *Masy a moc* vidí dav jako zkušenost, která elementární strach z kontaktu proměňuje v organicky kolektivistickou existenci a pocit sounáležitosti.²¹² Definuje to pomocí čtyř rysů: touze po zvětšení, setrvání ve stejnosti, lásce k osudu a potřebě k určení směru.

²⁰⁸ Viz Freud, Sigmund: *Psychologie masy a analýza ja*, 1996.

²⁰⁹ Viz Fromm, Erich: *Strach ze svobody*, 1993.

²¹⁰ Viz Canetti, Elias: *Masa a moc*, 1994.

²¹¹ Viz Fromm, Erich: *Anatomie lidské destruktivity*, 1997.

²¹² Tuto tematiku sleduje již v románu *Zaslepení* (1935), viz Canetti, Elias: *Zaslepení: román*, 1998.

Dnes již zapomenutý román Emila Vachka *Pán světa* (1925)²¹³ se soustředí mimo jiné na vztah mezi individualitou a davem. Pánem světa je v románu berlínský žid Beer, který spolu se svými kolegy provede státní převrat a dosadí na místo diktátora bezvýznamného pastora Daniela Hausera. Ten se stává Beerovou loutkou. Tyran se chce jménem Německa zmocnit celého lidstva, a tak zavede desetihodinovou pracovní dobu pro zvýšení ekonomické moci ve státě a následné zničení hospodářského základu v ostatních zemích. Dále podrobí celou Evropu a Ameriku do Světové průmyslové a obchodní unie (SPROU). SPROU zabezpečuje „klidný“ běh života a „hmotný“ dostatek, ale takto přináší především mechanizaci a uniformizaci života. Mechanizace a totální ovládnutí všech životních stránek se stávají příčinou revoluce, která následně SPROU smete. Uprostřed trosek svého celoživotního díla zahyne i Beer.

Syžet díla se točí kolem popisu možné budoucnosti v případě, kdy by Německo vyhrálo první světovou válku. Vypravěčův hlas se snaží o satiricko-kritický pohled nejen na politickou situaci, ale také chce poukázat na to, jak politici manipulují s masami, tj. obyvatelstvem.

Fikční svět postrádá jedince, který by se ho pokusil opustit. Orientace pochybu není zaměřena ven z petrifikovaného světa, ale obousměrně k jeho vrcholům a obyčejným lidem: „my“ se snažíme proniknout do „jejich“ sféry a stát se její součástí, a naopak „oni“ se nechtějí vyčleňovat ze společnosti.

Ke konci je text přeplněn náznaky, varováním a značnou dynamizací syžetu, což z něj v podstatě dělá literární klišé. Zde dávám za pravdu A. M. Píšovi, který píše: „*Nebezpečí abstrakce a schematičnosti je v utopickém díle vždy zvýšeně akutní, majíc za následek i nudu monotónnosti*“ (Píša 1927: 151).

Předchozí text se soustředil hlavně okolo skutečnosti, že dav je jednou z hlavních definic dystopie, ale ne všechny skupiny lidí se chovají jako dav. Většinou člověk definuje sám sebe skrz skupinu lidí, která ho obklopuje. Do dystopického svět patří právě napětí mezi individualitou, individuálním jednáním, davem a davovou psychologií. Podobně Elias²¹⁴

²¹³ A. M. Píša zařazuje toto dílo k největším představitelům české utopické literatury počátku 20. století. Ještě jednou připomenu, že v tomto období pojem antiutopická literatura neexistoval, proto běžně díla, již dnes patří do antiutopického žánru, byla označována za utopická.

²¹⁴ Elias, Norbert, *The Society of Individuals*, 2001.

tvrdí, že každá skupina poskytuje různé typy rovnováhy mezi My a Já. Uvádí, že společnost neprodukuje pouze podobné a typické jedince, ale i individuality. Individualita se podle něj stává výsledkem civilizačního vývoje.²¹⁵

²¹⁵ Jednou z prvních literárních reprezentací davovosti je Poeova povídka *The Man of the Crows*, 1840 (česky přeloženo jako *Muž z davu*).

6. Zpět k ruské literatuře

„[J]en pokud se rozplyne individualistická a současná racionalistická iluze, že (literární) vědci mohou zaujímat pozici vně svých kulturních a ideologických rámcových podmínek (...), pak bude teoretický dialog konkrétní a plodný.“

Petr Václav Zima

Již ve čtvrté kapitole jsem vymezila, že nejběžnějšími postupy využívanými pro práci s antiutopickou a dystopickou literaturou zůstávají komparace fikčního světa a reality, autonomní práce s textem bez odkazu na reálný svět nebo interpretace fikce skrz její vnímání jako bezprostřední reakce na jednu či několik konkrétních událostí. V případě antiutopické a dystopické literatury je těžké a není nutné provádět dělicí čáru mezi společenskou situací a literární fikcí. Otázka vztahu mezi literárními texty a společnostmi patří tradičně k zásadním problémům literární vědy.

V průběhu 20. století některé literárněvědné směry různými způsoby pracovaly se vztahem mezi textem a realitou, jedni autoři trvali na autonomii textu a nutnosti jeho vydělení z historických, sociálních, ideologických a jiných kontextů, jiní vědci naopak vztah textu a kontextu považovali za určující a učinili jej hlavním předmětem svého studia.²¹⁶ Za zmínku především stojí kulturní materialismus (Raymond Williams). Kulturní materialismus (Raymond Williams, později Alan Sinfield a Jonathan Dollimore), zejména Williams v textu *Marxism and Literature* (1977), zastává názor, že tento směr zahrnuje literaturu jako jednu z ústředních kulturních praxí. Ústřední myšlenkou je důležitost kontinuity literatury a celkového „společensko-materiálního pohybu“. Kulturní materialisté prosazují představu zásadní kontinuity literatury a společnosti jako celku. Opačný názor v devadesátých letech 20. století nastínil Pierre Bourdieu v publikaci *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole* (1992). Zde popisuje složitou emancipační cestu literatury od politiky, ekonomie či náboženství. Podle něj a jeho následovníků je literatura především specifickou sociální praxí, tj. konstituuje jedno z autonomních sociálních polí, v důsledku čehož vzniká separace literárního pole (a dalších polí kulturní produkce) od celkového

²¹⁶ Viz Šebek, Josef: *Mezi textem a kontextem. Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování*, 2016.

sociálního prostoru. Zároveň ale zůstává sociální praxí, takže je rovněž se společností spjatá, jen jiným způsobem.

Není pochyb, že antiutopická a dystopická literatura tím či oním způsobem reagovala na sociální situaci a vznikala v období, kdy se odehrávaly velké politické a sociální změny, proto jejími dodnes nejčastějšími otázkami kromě zpochybnění sociálního inženýrství zůstává totalitarismus a vědecký (a)nebo technologický pokrok.

Téměř osmdesát let po vydání románu Jevgenije Zamjatina *My* se v ruské realitě počátku devadesátých let zdá, že společenské události, na které bezprostředně reagoval Zamjatin, mají potenciál stát se předmětem veřejné diskuze. Tak se ovšem nestalo. Otevření archivu KGB bylo jen krátkodobé a veřejné debaty brzy nabraly jiný směr. Tehdy hrály v Rusku důležitou roli nacionalistické diskuse kolem Eduarda Limonova a v prvních fázích i Zachara Prilepina ve stejné míře jako otevření tématu sovětských nápravně-pracovních táborů (Alexandr Solženicyn). Současnou ruskou literaturu lze vnímat mnoha způsoby. Nejčastějším interpretačním klíčem bývá zdůraznění kombinace velmi explicitního realismu (tradice sociálního románu až k Solženicynovi) a přehnané estetizace reality (v návaznosti na avantgardu a socrealismus). První řada děl odkazuje k takzvané černuše, která popisuje černou, depresivní stránku života, druhá k takzvanému socartu. Tento nostalgický experiment, který má kořeny ještě v postsovětské éře, simuluje vlastní pojetí postmoderny. Její základy jsou spojeny s ruskou (sovětskou) historií a její reprodukcí nebo s kalkem západní kultury.²¹⁷

Novým druhem dobové utopické literatury v Rusku jsou literární politické programy, obsažené mimo jiné v románech *Saňka* (2006) Zachara Prilepina, dlouhodobého člena nacionalboševické strany Eduarda Limonova, nebo v knize *Pan Hexogen* (2002) Alexandra Prochanova. Prochanov popisuje ruské události během roku 1999, včetně výbuchů několika paneláků, které jsou v textu vyliceny jako výsledek vládního spiknutí. Hlavní postava, bývalý generál KGB Běloselcev, je bývalými kolegy přizván k účasti na operaci, v jejímž důsledku se moci ujme Vyvolený. Podle autora byly inspiračním zdrojem pro napsání románu fámy, které se tehdy vyskytovaly mezi obyčejnými lidmi. Děj Prilepinova románu *Saňka* se točí kolem hlavní postavy téhož jména. Saňka Tišin je aktivistou radikálního

²¹⁷ Viz Dobrenko, Evgeny: *Utopias of return: notes on (post-)Soviet culture and its frustrated (post) modernisation*, 2011.

levicového patriotického Svazu budujících, který byl vytvořen intelektuálem Kostěnkem. V okamžiku, kdy vyvrcholí konflikt mezi státem a spolkem, odejdou vlastenci do ilegální sféry. Nejde jen o skoro doslovný popis činnosti limonovské strany, ale také o velkou aluzi na většinu stran, které vznikly v Rusku na přelomu 20. a 21. století.

Ani jeden z románů v sobě nenese náznak satiry. Nezbyvá v nich také prostor pro kritiku jak revolučních metod, tak i politických změn na konci devadesátých let, jsou to spíš hotové návody. Zatímco Zamjatinův román *My* byl jeho nejzábavnější a zároveň nejvážnější prózou, výše zmíněné dva texty v žádném případě nemají satirické prvky, ale pouze mravoučnou vážnost utopické literatury. Navíc také splňují utopické rysy, o kterých psala Fátima Viera, tj. koncept imaginární společnosti; literární formu krystalizující utopické představy, dopad utopické formy (myšlení) na čtenáře a touhu po lepším životě.²¹⁸

Zajímavým návratem k dystopické tematice jsou romány Vladimira Sorokina. U něj se objevují sarkastické paralely k jednotlivým výročkům a událostem v ruském politickém životě a také pozoruhodná koláž vytvořená z aktuální reálné politiky a literární fikce.

²¹⁸ Vieirová, Fátima: *The Concept of Utopia*, 2010.

6.1. Sorokinův svět²¹⁹

„Opričnina je naše národní ostuda, před jejími nejstrašnějšími bestialitami literáti zavírají oči. Rusko je literárněcentrický stát, událost, která není popsaná, je jako by neviditelná, chápete? Opričnina je stále naživu.“²²⁰

Vladimir Sorokin

Jeden z nejznámějších současných ruských spisovatelů Vladimir Sorokin jako literát dozrával mezi umělci moskevského undergroundu osmdesátých let. Asi nejsilnější vliv na něj měl „sovětský nonkonformismus“ a „moskevský konceptualismus“. Jeho první publikací byl román *Fronta* (1983), který vyšel v pařížském nakladatelství *Syntaxe*. Sorokinovy knihy vyvolávají ostré diskuse v médiích, a dokonce kvůli nim dostal v Rusku nálepku „nejkontroverznějšího autora“. Právě v těch nejznámějších a nejdiskutabilnějších dílech lze objevit fikční světy, které v sobě obsahují dystopické elementy. Mám na mysli především *Ledovou trilogii* zahrnující romány *Led* (2002), *Cesta Bro* (2004) a *23000* (2005), dále pak *Den opričníka* (2006) a *Telurii* (2013).

Ledová trilogie uplatňuje velmi specifickou práci s prostorem, zároveň časově rozvleklý příběh nejen kvůli akčním prvkům (honičky s auty, střelby ze samopalů, přežití hrdinů v těch nejnáročnějších přírodních podmínkách) připomíná spíš druhořadé fantastické romány zařazené do postmoderního světa.

Pravděpodobně nejznámější a jedna z nejkontroverznějších novel *Den opričníka* vznikla jako autorova reakce na celkovou situaci v současném Rusku.

²¹⁹ Tato část představuje upravenou a přepracovanou verzi kapitoly z knihy *Alexandr Dugin a Hakim Bey: proroci postutopického radikalismu*. Borzič, Adam; Pavlova, Olga; Slačálek, Ondřej. Vyšehrad, Praha 2018.

²²⁰ „Opričnina – это наш национальный стыд и срам, от ее самых страшных зверств литераторам приходится отводить глаза. А Россия – литературоцентричная страна, и явление, которое не описано, оно как бы существует незримо, понимаете? Opričnina до сих пор жива.“

Sorokin, Vladimir: *Istorija vozvraščajetsja ne tolko v vidě farsa*, 2006.

„Jak to, že jste se dřív vyhýbal tomu, přímo se obracet k politickým tématům, a pak jste najednou napsal takovouhle politickou publicistiku?‘

Jeden kamarád mi řekl: už dávno jsem na tuto knihu čekal, ale neočekával jsem, že to budeš ty, kdo ji napíše. Také jsem od sebe nic podobného moc nečekal. Vznikla nějak spontánně a psala se velmi rychle, ale potom jsem ji dlouho dolad'oval. Zdá se, že ruský občan ve mně dlouho dozrával a teď konečně uzrál.“²²¹ (Sorokin 2006)

O svém středověkém románu Sorokin mluví takto: *„chtěl jsem aspoň literárně vybudovat Rusko za Velkou Ruskou Stěnou, o které tak rádi mluví naši patrioti. Když kniha vyšla, jeden všímavý kamarád mi řekl: ‚Tys napsal konspirační teorii. Jen aby se ti to nestalo ve skutečnosti!‘ Uplynuly čtyři roky a on smutně poznamenal: ‚Pravděpodobně to byla předpověď, žádná teorie spiknutí.‘ Dosud jsem na rozpacích.*“²²² (Sorokin 2010)

Vladimir Sorokin v novele *Den opričníka* zobrazuje Moskvu v roce 2028, kdy je hlavní město znovu uchváčeno středověkou opričninou. Jedná se o svět, ve kterém velmi dobře funguje moderní technologie v kombinaci se středověkými formami a reáliemi, svět, který je svým způsobem postmoderně barbarský. Jde o jeden den ze života příslušníka tajné policie, které se říká opričnina podle formace, již původně v roce 1565 založil car Ivan Hrozný pro potlačení politické opozice mezi bojary. Protagonista románu se nachází ve službách cara, ale ve skutečnosti odpovídá a slouží Tátovi,²²³ který nejbrutálnějším způsobem dokáže potlačit kohokoliv, kdo se postaví proti Rusku a jeho politickým cílům.

²²¹ „Как это вы, прежде избегавший прямого обращения к политическим темам, вдруг написали такую политическую публицистику?

Мне сказал один мой друг: я ждал этой книги уже давно, но не ожидал, что ее напишешь ты. Я и сам не очень ожидал от себя такого. Спонтанно как-то возникла книга и очень быстро писалась, правда, потом я ее долго доводил. Видимо, российский гражданин во мне долго вызревал, а сейчас наконец вызрел.“

Sorokin, Vladimir: *Istorija vozvraščaetsja ne tolko v vidě farsa*, 2006.

²²² „С другой стороны, хотелось построить, хотя бы литературно, Россию за Великой Русской Стеной, о которой так много говорят наши патриоты. Когда книга вышла, один пронизательный друг сказал: „Ты же написал заговор. Как бы этого на самом деле не произошло!“ Но прошло четыре года, и он же с грустью заметил: „Скорее это предсказание, а не заговор“. Я до сих пор в недоумении.“

Sorokin, Vladimir: *Fjeodalnoje soznanije v Rossii ne izžito, vlast' nyněšnjaja etim aktivno polzujetsja*, 2010.

²²³ Sorokinův Táta má pravděpodobně dvě spojení s ruskou realitou: Batuška, baťa (táta) je způsob, kterým zemědělci oslovovali cara, a druhé je Batyj Chan, ruské jméno pro mongolského dobyvatele východního slovanského území v letech 1237–1238.

V *Telurii*, která se časově odehrává v neurčité budoucnosti, jde o autorskou odpověď na otázku, co se stane s opričninou, Gosudarem a templáři, když uplynou léta a osud je rozhodí do světa personálních utopických představ o Ježíšovi, Stalinovi nebo Lolitě. Podobná roztržičnost je součástí autorovy strategie, protože v tomto díle autor dospěl k názoru, že současný svět nelze popsat klasickým lineárním syžetem. Rodí se zde představa světa jako v Boschově obraze *Fůra sena*, kde se každý snaží z kopy vzít tolik, kolik může. Pojetí času v románu je velmi neobvyklé, nejedná se o lineární vyprávění, ale spíš o cyklický model. Zde by bylo vhodné připomenout autorův zájem o východní, především čínskou a japonskou kulturu. Číňané vnímají dějiny jako nekonečný proces znovuzrození, vrcholu a úpadku. Tato představa je natolik ukotvená, že se odráží v čínské gramatice, kde nenajdeme klasické pojetí budoucího, přítomného a minulého času, jak je známe z evropských jazyků. Také zde je zřejmě potřeba hledat zdroje inspirace pro výstavbu románu *Telurie* a následně potvrzení toho, že jestli opričnina byla pomyslným vrcholem utopických představ konce perestrojky a poloviny devadesátých let, tento prostor se stává úpadkem před brzkým začátkem nové éry, nového cyklu pod taktovku jiného ideologa.

Podobný motiv se často vyskytuje během posledních dvou desetiletí existence postsovětského Ruska, kdy se agresivní ateismus ze sovětského období proměnil v ještě militantnější formu prosazování pravoslaví jako jediného správného názoru. Většinou člověk definuje sám sebe skrz skupinu lidí, která ho obklopuje. Zde je důležité poznamenat, že samotný dav, který v tomto případě sám sebe ztotožňuje s obrozením religiozity a s navracením původní dlouho zapovězené identity, není destruktivní, i když k tomu má všechny předpoklady. Současná ruská společnost se v některých místech až moc blíží dystopickému pojetí kolektivu a davu a jeho vztahu k individualitě a individuálnímu jednání.

Jedním ze způsobů, jak se prosazuje pravoslaví, je školní výuka, do níž je od roku 2012 zařazen předmět *Základy pravoslavné kultury* mezi žáky základní školy. Původní předmět byl vyučován v rámci *Osnov duchovní a mravní kultury národů Ruska*, ale v současnosti je zúžen pouze na pravoslavné tradice. V Rusku dokonce z tohoto předmětu proběhly znalostní soutěže. Zde je také na místě zmínit, že oficiálně Rusko zůstává sekulárním státem.

Mikroutopické představy náboženského ráje v *Telurii* rozbíjí představu o vítězství prastaré tradice a jednotného boha. Jedná se o možnou odpověď na to, jak se promění Rusko a pak i celý svět po násilném prosazení monoteistického náboženství.

„Po této noci jsem se o moskevské etice a estetice dověděl opravdu mnohé. Vše je tu zcela civilní, až moc, a možná mírně bizarní: například v tom, že než jsme se s tím hochem sblížili, přehodil přes obě zrcadla v mém hotelovém pokoji ručníky, zhasl světlo a zapálil svíčku. Tu si přinesl s sebou. Já se zase rozhodl (a nezlob se) podpořit své usilování telurem. Ráno pak jsem zaslechl (a také se potají podíval), jak ten půvabný Fedenka klečí v koupelně před malou rozkládací ikonou, odlitou z mědi (skladem), a modlí se – ikonku si postavil na policičku v rohu sprchovacího koutu, kam se odkládají šampony.“²²⁴ (Sorokin 2014: 11)

Zdá se, že se tu jedná o návrat tajných modliteb, které pochází z raného křesťanského období. Motiv zakrytých zrcadel známe z mnohých náboženských tradic. Často fungují jako symbol nahlížení do vlastní duše nebo prostředek, který umožní poznat tajemství při uskutečnění různých magických rituálů. Zde ručníky, které Fedenka přehodil přes obě zrcadla v hotelovém pokoji, v sobě kombinují nejen symbol čistoty, tj. očištění těla před a po sexuálním styku, ale i pokus o vytvoření intimního, uzavřeného prostoru, který doplňují zhaslá světla a rozsvícená svíčka. Samotná schůzka milenců vygradovala ranní modlitbou Fedenky v koupelně před ikonou v rohu sprchového koutu. Kombinace archaických tradic s rychlostí a komfortem příznačným pro moderní společnost v *Telurii* symbolizuje nejen vytoužený návrat do minulosti a náboženské zanícení společnosti, ale i trend bezmyšlenkového přenášení těchto kulturních zavazadel do budoucna.

V díle *Den opričníka* se pozice novostředověkého státu posílila díky obnovení opričniny.²²⁵ Hlavou státu sice zůstává Gosudar, ale fakticky země funguje také pod vedením táty, hlavy opričniny. *„Táta je náš základní kamenný, náš stěžejní kořen dubový, do hloubi sahající, na němž všecka naše opričnina spočívá. Jemu také Gosudar jako prvnímu celé Dílo svěřil. To o něj se v dobách přechmurných, pro matičku Rus osudových, pata Gosudarova opřít mohla. Za něj už se pak další články opričniny mohly zachytit, zakloubit se do něj a*

²²⁴ „После этой ночи я многое узнал о московской этике и эстетике. Все вполне цивилизно, хоть и нет без дичи: парень, например, перед нашей близостью повесил полотенцами оба зеркала в моем номере, погасил свет и затеплил свечу. Которую принес с собой. Я же (не сердись) позволил подкрепить свои усилия теллуrom. А утром услышал (и подсмотрел), как прелестный Fedenka продолжительно молится в ванной комнате, стоя на коленях перед маленькой раскладной иконкой, отлитой из меди (складен), которую он водрузил в углу душевой кабины на полочку вместо шампуня.“

Sorokin, Vladimir: *Tellurija*, 2013.

²²⁵ Dle historické periodizace spadá období opričniny v Ruském státě do novověké historie (1565–1572), ale svou povahou je středověké.

srůst v opričnickou Obruč velikou, mocnými hroty vně vlasti mířící. A touhle Obručí Gosudar pak stáhl nemocnou, prohnitou a rozkládající se zemi, ovázal ji jako medvěda raněného, dodýchávajícího a krev a mizu životodárnou ronícího. Vše hnisající, nepřáteli otrávené, nechali jsme odtéci. A medvěd zesílil, rány si zhojil, kosti se masem a tukem pokryly a on mocným drápům znovu narůst dal. Řev medvěda ruského se dnes celým světem nese. Nejenom v Číně a Evropách je mu nasloucháno, ale i za oceánem ryk náš vážně berou.“²²⁶(Sorokin 2009: 35)

Jednotícím prostředkem pro Rusy jako patrioty není jen náboženství a tradice, ale i „správné“ chápání prostoru. Podobná vize v něčem připomíná fikční svět z antiutopického románu Jevgenije Zamjatina *My* nebo z jiných děl fantastické literatury z první poloviny století, kde mají postavy místo tradičních jmen písmeno a vedle něj odpovídající číslo.

Jako groteskní parodie zní jména postav z *Ledové trilogie*. Na začátku románu se seznamujeme s postavami, které se v zásadě v ničem neliší od obyčejných lidí. Spouštěčem celého děje je pád Tunguzského meteoritu, který se skládá z ledu. Tento kosmický předmět k sobě volá prvního vyvoleného, který se později stane zakladatelem kosmického bratrstva, a dá název druhé knize trilogie – *Cesta Bro*. Po prozření úderem ledového kladiva hrdinové začínají „mluvit srdcem“ a navždy se zřeknou vlastních jmen, místo toho začnou užívat nově nalezených původních kosmických jmen jako Bro, Fer, Chrám atd. Během prvního kontaktu s meteoritem Bro prožije zjevení, že musí spojit 23 000 bratrů a sester, aby se do světa vrátila původní rovnováha. *Led, Cesta Bro a 23 000* v historické posloupnosti ličí události od pádu meteoritu počátkem 20. století po konec 20. století, kdy se má naplnit proroctví. „*Až se najde poslední z třiaadvaceti tisíc, postavíte se do kola, spojíte ruce a vaše srdce třiaadvacetkrát řeknou dvacet tři slov v jazyce Světla. A Prapůvodní Světlo se ve vás probudí a vrhne se do centra kruhu. Vzplane. A Země, ta jediná chyba Světla, se rozpustí ve Světle Prapůvodním. Zmizí navždy. A zemní těla zmizí. A vy se znovu proměníte na paprsky Světla Prapůvodního.*

²²⁶ „Первым звеном в опричной цепи железной стал Батя. А за него и другие звенья уцепились, спаялись, срослись в опричное Кольцо Великое, шипами острыми вовне направленное. Этим кольцом и стянул Государь больную, гнилую и разваливающуюся страну, стянул, словно медведя раненого, кровью-сукровицей исходящего. И окреп медведь костью и мясами, залечил раны, накопил жира, отрастил когти. Спустили ему его кровь гнилую, врагами отравленную. Теперь рык медведя русского на весь мир слышен. Не токмо Китай с Европой, но и за океаном к рыку нашему прислушиваются.“
Sorokin, Vladimir: *Den opričnika*, 2006.

A Světlo bude stále zářit v Prázdnostě pouze pro Sebe. A zrodí Nový Vesmír – Krásný a Věčný. “²²⁷(Sorokin 2004: 105)

Prorocství z *Ledové teorie* má silný utopický náboj. Vyvolení se mají jednou spojit a začít mluvit jazykem světla, který funguje jako jediný pravý dorozumívací kód. Postavy se jednou provždy zřeknou vlastních jmen a odevzdají se síle světla. Ledové bratrstvo připomíná eurasijskou síť: „*Stalo se to 30. června 1908 na Sibiři. Led spadl na Zem, vstoupil do její půdy. Voda sibiřských bažin schovala ho před lidmi. Věčný mráz pomohl ho uchovat. Dvacet let tu Led na tebe čekal. Leží pod tebou. Je tvůj. Je sem poslán vymírajícím Vesmírem. V něm je záchrana. Pomůže tobě a ostatním zajatcům Země stát se znovu paprsky Světla Prapůvodního. Přivede k životu vaše srdce. Probudí se po dlouhém spánku. Vysloví svá skrytá jména. Promluví jazykem Světla. A dvacet tři tisíc bratrů a sester se znovu navzájem naleznou.*“²²⁸(Sorokin 2004: 104)

Ve *Dni opričníka* se nachází další výrazná paralela k utopickému myšlení a slovanskému bratrstvu:

„*Proplétáme se v objetích bratrských. Pevné paže pevná těla odemykají. Líbáme se vespolek na ústa svá. Mlčky se líbáme, mužsky, bez babské něhy zbytečné. [...] Táta se jako první staví. Voska k sobě přitahuje. Vsouvá Vosk úd svůj do řiti jeho. Supí Táta blahem, cení do šera zuby bílé. [...] Staví se a buduje housenka opričná. Supí-vzdychají další a další za mnou. Podle zákona bratrstva levokřídli střídají se s pravokřídlymi a nakonec i omladina se připojuje. Takhle to sám Táta zavedl.*“²²⁹(Sorokin 2009: 158–159)

²²⁷ „И когда найдется последний из двадцати трех тысяч, вы встанете в кольцо, соедините руки и двадцать три раза ваши сердца произнесут двадцать три слова на языке Света. И Свет Изначальный проснется в вас и устремится к центру круга. И вспыхнет. И Земля, эта единственная ошибка Света, растворится в Свете Изначальном. Исчезнет навсегда. И земные тела ваши исчезнут. И вы снова станете лучами Света Изначального. И Свет по-прежнему будет сиять в Пустоте для Себя Самого. И породит Новую Вселенную – Прекрасную и Вечную.“

²²⁸ „Это произошло 30 июня 1908 года здесь, в Сибири. Лед упал на Землю, вошел в ее почву. Вода сибирских болот скрыла его от людей. Вечная мерзлота помогла сохраниться. Двадцать лет Лед ждал тебя. Он лежит под тобой. Он твой. Он послан сюда гибнущей Вселенной. В нем спасение. Он поможет тебе и остальным пленникам Земли снова стать лучами Света Изначального. Он оживет ваши сердца. Они проснутся после долгой спячки. Они произнесут свои сокровенные имена. И заговорят на языке Света. И двадцать три тысячи братьев и сестер вновь обретут друг друга.“

²²⁹ „Сплетаемся в объятьях братских. Крепкие руки крепкие тела обхватывают. Целуем друг друга в уста. Молча целуем, по-мужски, без бабских нежностей. [...] Встает Батя первым. Приближает к

Zde zřejmě vrcholí parodie na slovanský koncept spirituální komunity. Sorokinem popsané bratrství vnímá ženy jako bytosti druhé kategorie, které se oblékají do sarafánů a sedí doma v naprostém podřízení vůli svého manžela. Proto tato novela končí velkou homosexuální orgií, skrz kterou agenti tajných služeb obnovují svou životní energii. Vladimir Sorokin ve *Dnu opričnika* paroduje celkově homosexuální praktiky v militantních mužských kolektivech, které se od osmdesátých let rozmohly v Sovětském svazu a postsovětském Rusku. Zároveň zde upozorňuje na nebezpečí přehnané adorace maskulinity a fyzické síly, která v tomto případě nemá nic společného se vztahem mezi starším zkušeným a mladším mužem, který se praktikoval například v antickém Řecku nebo Římě.

V románu *Telurie* se objevuje nejen budoucí vize postsovětského prostoru, ale i světové politické mapy: „*Jen se podívejte na náš eurasijský kontinent: po krachu ideologických, geopolitických a technologických utopií se konečně ponořil do požehnaného osvětleného středověku. Svět konečně znovu dostal lidské dimenze. Národy objevily samy sebe. Člověk přestal být sumou technologií... Lidé znovu porozuměli smyslu věcí, začali jíst zdravou potravu a přesedlali na koně. Genové inženýrství pomáhá lidstvu pochopit jeho skutečné intence.*“²³⁰(Sorokin 2014: 183)

Zvláštní důraz je v *Telurii* kladen na ruské moderní dějiny. Zaujatý pohled na ně představuje krátké vyprávění starší ženy, která dokázala přežít všechny předchozí reformy a novoty. Z pozice osoby s letitou zkušeností předkládá vnukům svůj pohled na rozpad velkého impéria: „*Mý drahý vnoučata, tohle jsou podobizny tři osudových vládců Ruska, před sebou máte Tři Velký Plešouny, tři velké rytíře, který zničili dračí zemi. První z nich byl tenhle filuta s bradkou, ten zbořil Ruskou říši, druhé, v brejlích a se skvrnou na pleši, povalil Sovětský svaz, no a tenhle s tou malou bradou zničil strašlivej stát jménem Ruská*

себе Воска. Вставляет Воск в батину верзолу уд свой. Кряхтит Батя от удовольствия, скалит в темноте зубы белые. [...] Собирается, сопрягается гусеница опричная. Ухают и кряхтят позади меня. По закону братства левокрылые с правокрылыми чередуются, а уж потом молодежь пристраивается. Так у Бати заведено.“

Sorokin, Vladimir: *Den opričnika*, 2006.

²³⁰ „Взгляните на наш евроазиатский континент: после краха идеологических, геополитических и технологических утопий он погрузился наконец в благословенное просвещенное средневековье. Мир стал человеческого размера. Нации обрели себя. Человек перестал быть суммой технологий. [...] Люди снова обрели чувство вещи, стали есть здоровую пищу, пересели на лошадей. Генная инженерия помогает человеку почувствовать свой истинный размер.“

Sorokin, Vladimir: *Tellurija*, 2013.

federace. ... A babka přistupovala ke každé té bystě zvlášť a na ramena jim kladla bonbony a perníčky. A říkala: Tohle je pro tebe, Voloděňko, tohle pro tebe, Mišenko, a tohle zase pro tebe, Vovočko. ²³¹ (ibid.: 237)

V knize *Manaraga* (2017) se spisovatel znovu vrací k tématu postapokalyptického světa a naprosté proměny světové politické mapy. Motiv moderních technologií použil k tomu, aby do středu novely postavil kuchaře, který získal uznání ve své profesi na základě přípravy jídel na ohni z knižních svazků klasické literatury. Rusko v tomto textu už dávno přestalo existovat, jen se po světě potulují opilí představitelé kdysi velkého impéria.

„Měli to tehdy velice svízelné, jelikož jejich Titanic jménem Postsovětské Rusko se potápěl.“ (Sorokin 2017: 15)

Podobně jako v *Telurii* zde Sorokin pokračuje v líčení světa, který se znovu vrátil do doby středověku, ale nevzdal se moderních technických vymožeností.

Všechny knihy Vladimira Sorokina na sebe v něčem navazují. Od *Fronty* po *Manaragu* se snaží nabídnout nový, neotřelý pohled na realitu, i když se tematicky značně opakuje. Jeho první romány dokázaly vyvolat rychlou odezvu v různých kruzích ruské společnosti. Poslední dílo se zatím podobné reakce nedočkalo.

²³¹ „Внуки мои дорогие, это три изваяния трех роковых правителей России, перед вам Три Великих Лысых, три великих рыцаря, сокрушивших страну-дракона. Первый из них, говорит, вот этот лукавый такой, с бородкой, разрушил Российскую империю, второй, в очках и с пятнами на лысине, развалил СССР, а этот с маленьким подбородком, угробил страшную страну по имени Российская Федерация. [...] И стала бабуля к каждому бюсту подходить и класть на плечи конфеты и пряники. И говорила: это тебе, Володюшка, это тебе, Мишенька, а это тебе, Вовочка.“
Sorokin, Vladimir: *Tellurija*, 2013.

Závěr

Tato práce se pokouší o vyplnění mezery v bádání o antiutopické a dystopické literatuře v průběhu 20. a 21. století. V žádném případě jsem si nekladla za cíl vyjmenovat či zmínit všechny existující antiutopické a dystopické tituly. Soustředila jsem se spíš na několik desítek knih, které nejen maximálně prezentují zkoumaný žánr, ale také reflektují jeho proměnu v různých historických obdobích a v různých částech světa. Takto omezený výběr se mi zdá odůvodněný už proto, že antiutopie a dystopie skrze literární formu definuje „ducha doby“, jeho obavy, problémy a naděje.

Z terminologického hlediska jsem dospěla k závěru, že nejde spojovat antiutopii a dystopii dohromady, neboť se jedná o podobné, ale přesto v některých momentech zásadně odlišné žánry. Oba pojednávají o fikčních petrifikovaných světech. Antiutopie jako starší žánr vede především dialog s utopií a snaží se zdůraznit nemožnost existence celoplošného utopického ráje, který se po uskutečnění utopických představ stává peklem pro své obyvatele. Dystopie též vykresluje velmi podobný fikční svět, s tím zásadním rozdílem, že ponechává naději na možnost úniku z petrifikovaného světa. Pesimistické nálady antiutopií první poloviny 20. století, které mimo jiné důrazně varovaly proti pokusům o aplikaci „celoplošného štěstí“, se mění na úsilí o znovu nalezení rovnováhy a návrat k svobodnější společnosti, kde každý by měl mít právo na rozhodování o vlastním osudu. Tento typ varovné fikce lze s nadsázkou označit jako součást duchovní hygieny moderní společnosti, a tedy i jako součást etického závazku modernistické literatury.

Oba žánry především popisují negativní místa a prostory, které všeobecně bývají označeny jako nehumánní až tísnivé, jako projekty odstrašujícího obrazu budoucnosti, kterou si nikdo nepřeje, ale přesto existuje možnost, že může nastat. Petrifikované světy tohoto typu fikcí jsou realistické až hyperrealistické, a to jak na rovině metody výstavby světa, tak i stylu autorova psaní. Tímto se posiluje jejich uvěřitelnost, reálnost a jejich potenciál varovného svědectví. V obou žánrech se často výrazně projevuje specifický jazykový kód, který bývá občas pojmenován podle vzoru z románu George Orwella *1984* jako novořeč (newspeak). Hlavní funkcí tohoto prostředku je manipulace s vědomím občanů fikčního státu a změna jejich vnímání sociální reality, politické a ekonomické situace. Nový jazyk Velkých Bratrů se hlavně zakládá na nutnosti udržení moci. Dalším rysem obou žánrů je často přítomné striktní rozdělení společnosti na dvě či více skupin, tříd či kast, přičemž

komunikace mezi nimi je nemožná nebo značně narušená. Posledním společným rysem je samotná zápletky, kdy se protagonista často se skupinou svých stoupenců pokouší o únik z petrifikovaného světa. V antiutopiích je tento pokus až na výjimky neúspěšný a hrdinové jsou násilně umístěni na svá původní místa, v dystopiích se to buď podaří, nebo se na konci objevuje naděje, že příští pokus může být úspěšnější. Podobný otevřený konec vidíme například v románu *Příběh služebnice* Margaret Atwoodové.

„Dodávka čeká na příjezdové cestě, zadní dvoukřídlové dveře dokořán. Ti dva mě berou každý z jedné strany za loket a pomáhají mi dovnitř. Nemám tušení, jestli tohle je můj konec, nebo nový začátek: vydala jsem se do rukou neznámých lidí, protože nemůžu jinak.

A tak vcházím do temnoty uvnitř; anebo do světla.“ (Atwoodová 2008: 256)

Zde otevřený konec základní vypravěčské linky přechází v závěr, který je historickou poznámkou k dějinám fikčního státu představenou v podobě vědecké konference. Tato poslední kapitola právě plní hlavní funkci dystopické literatury – ponechává naději v čtenářích nebo utvrzuje v možnosti pozitivního konce:

„Pokud jde o konečný osud naší vypravěčky, zůstává obestřeno tajemstvím. Propašovali ji přes hranice Gileádu do tehdejší Kanady a dostala se odtud do Anglie? To by bývalo bylo moudré, neboť tehdejší Kanada si nechtěla mocného souseda zneprátele, a tak často docházelo k raziím a repatriaci takových uprchlíků. Je-li tomu tak, proč si nevzala nahrávku s sebou? Možná se vydala na cestu narychlo, možná se obávala, že ji u ní najdou. Je ovšem také možné, že byla znovu dopadena. Jestli se však skutečně dostala až do Anglie, proč svůj příběh nezveřejnila, tak jako to udělalo po útěku ze země tolik jiných? Možná se bála pomsty na „Lukovi“, za předpokladu, že byl ještě naživu (což není pravděpodobné), či dokonce na své dceři, neboť gileádský režim se neštítel podobných opatření a používal je jako pojistku proti negativní publicitě v zahraničí.“ (ibid.: 268)

Ještě jednou bych zopakovala, že se rozdíly mezi petrifikovanými světy antiutopické a dystopické literatury objevují především na konci díla, tj. otevřený nebo šťastnější konec je příznačný pro dystopickou literaturu a špatný konec pro antiutopickou. Kromě toho dystopie nikdy nevstupuje do přímé polemiky s utopickou představou, ale reaguje na konkrétní nálady, události či změny ve společnosti. Objevuje se zde stejná otázka, před

kterou stála spousta literárních vědců: kde prochází hranice mezi vymezením literárního textu a společenského kontextu, tj. kde se nachází hranice mezi fikcí a realitou.²³²

Ve zkoumaných fikcích existují dvě roviny času: čas příběhu a čas vyprávění. Čas příběhu je vzdálen času skutečného světa, ale zase ne tak příliš, protože se v něm odehrávají děje či jevy, které s ním těsně komunikují. Pro dystopii a antiutopii je příznačný důraz na historickou kontextualizaci, událost nebo ojedinělý kulturní jev. Podobným způsobem vystavěli svá díla autoři od Jevgenije Zamjatina až po současné spisovatele. Výjimkou v tom není ani ruský autor Viktor Pelevin. Román *Empire V* (2006) sice není klasickým dystopickým dílem, přesto zde nechybí uzavřený až petrifikovaný svět, ze kterého není úniku, ideologie, která zásadně proměňuje vnímání světa, specifický jazyk, který dokáže nahradit staré pojmy novými potřebnými a samozřejmě striktní rozdělení společnosti na kasty, které se mezi sebou nesmějí míchat. Představa světa jako vězení je znázorněna v následujícím citátu:

„Ano,“ řekl Osiris. „A je postaveno, jak se říká, poctivě až do morku kostí, až do nejmenších detailů. Třeba například hvězdy. Lidé ve starověku věřili tomu, že jsou to dekorace na klenbách kolem země. V podstatě je jejich hlavní funkcí být zlatými tečkami na nebi. Ale zároveň můžeš raketou letět k jakékoliv z těchto teček a za mnoho milionů let se ocitnout u obrovské ohnivé koule. Můžeš sejít dolů na planetu, která se otáčí kolem této koule, zvednout z jejího povrchu kus nějakého minerálu a zjistit jeho chemické složení. Tyto hry nemají konce.

Ale takové cestování nemá smysl. Je to jen výlet do kasematů, který se nikdy nepromění na únik.“

„Moment,“ řekl jsem. „Dejme tomu, že naše planeta byla vytvořena pro to, aby se stala vězením, a hvězdy jsou jen zlaté tečky na nebi. Ale přece vesmír s hvězdami existoval dlouho před vznikem naší planety. Není to tak?“

„Nedokážeš si představit, jak chytře je upořádáno toto vězení. Je v něm spousta stop z minulosti. Jen ta minulost se opravdu nestala.“²³³(Pelevin 2006: 164)

²³² Viz Bourdieu nebo Williams a v českém kontextu Doležel.

²³³ „Весь мир и есть такая тюрьма?“

Jedná se o fantastický román. Pelevinův svět obývají jak upíři, tak i obyčejní lidé. Ovládají ho ale oligarchové, kteří používají upíry jako zdroj nekonečné energie. Podobnému státnímu zřízení říkají režim anonymní diktatury. Jako dystopické dílo ale román reaguje na jev, který skoro pohltit ruskou společnost na počátku 21. století. Kromě zobrazení petrifikovaného fantastického světa má v díle zvláštní význam korporátní kultura a korporátní způsob myšlení, které fungují podobně jako novořeč v jiných antiutopických či dystopických románech.

Čas vyprávění je většinou lineární, *ordo naturalis*, který opět koresponduje s realistickou metodou fikce.

Cílem této práce byla mimo jiné kritická analýza historie stanovení antiutopické a dystopické literatury. Po jejím provedení se ukazuje, že je samozřejmě možné a často potřebné sledovat vývoj žánru od Platonovy *Ústavy* až po současné dystopické romány pro mladé dospělé typu *Divergence* nebo *Hunger Games*. Tento způsob analýzy vede především k objevení a sledování žánrových proměn od utopie k dystopii. Poskytuje též čtenáři možnost porovnat vývoj fikčního sociálního plánování a jeho myšlenkovou proměnu. Zdá se, že pro udržení kontinuity mapování žánrů dnes existuje další možnost – podrobné pozorování politických, kulturních a ekonomických událostí období vzniku díla. Ve vztahu k antiutopiím a dystopiím je tato cesta ještě více opodstatněna díky zdůraznění realističnosti petrifikovaných světů. Tento způsob otevírá jiné interpretace, velice blízké politickému čtení literatury, dnes často opovrhovanému přesto, že politické čtení krásné literatury je součástí evropské interpretační tradice. Opominutím politického čtení antiutopické a dystopické

Да, – сказал Озирис. – И построена она, что называется, на совесть, вплоть до мельчайших деталей. Вот, например, звезды. Люди в древности верили, что это украшения на сферах вокруг земли. В сущности, так и есть – их главная функция быть золотыми точками в небе. Но одновременно можно полететь к любой из этих точек на ракете, и через много миллионов лет оказаться у огромного огненного шара. Можно спуститься на планету, которая вращается вокруг этого шара, поднять с ее поверхности кусок какого-нибудь минерала и выяснить его химический состав. Всем этим орнаментам нет конца.

Но в таких путешествиях нет смысла. Это просто экскурсии по казематам, которые никогда не станут побегом.

Секундочку, – сказал я. – Допустим, наша планета была создана для того, чтобы стать тюрьмой, а звезды – просто золотые точки в небе. Но ведь вселенная со звездами существовала задолго до появления нашей планеты. Разве не так?

Ты не представляешь, насколько хитро устроена тюрьма. Здесь полно следов прошлого. Только этого прошлого на самом деле не было.“

literatury může být recepce ochuzena o významnou rovinu, která zvlášť pro dystopickou literaturu často představuje jeden ze základních interpretačních bodů.

Seznam pramenů a literatury

Aínsa, Fernando: *Vzkříšení utopie*. Host, Brno 2007.

Althusser, Louis: *Budoucnost je dlouhá*. Překlad Josef Fulka. Karolinum, Praha 2001.

Althusser, Louis: *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*. [online] In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press, New York–London 1971, s. 127–187. [cit. 20. 9. 2017] Dostupné online na: 2mao.com/Other/LPOE70ii.html#s5.

Atwoodová, Margaret: *Příběh služebnice*. Překlad Veronika Lásková. BB/art, Praha 2008.

Baccoliniová, Raffaella – Moylan, Tom: *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge, London 2003.

Bacon, Francis: *Nová Atlantida*. Mladá fronda, Praha 1980.

Bachmann, Richard (Stephen King): *Running man*. Překlad David Hájek. Laser, Plzeň 1994.

Bachtin, Michail: *Formy vremeni a chronotopa v romaně*. In: *Literaturno-kritičeskije statiji*. Chudožestvennaja literatura, Moskva 1986.

Barthes, Roland: *Nulový stupeň rukopisu/Základy sémiologie*. Československý spisovatel, Praha 1967.

Bellamy, Edward: *Pohled z roku 2000 na rok 1887*. Překlad Marie Horská. Právo lidu, Praha 1901.

Bellamy, Edward: *Looking Backward*. Dover Publication Inc., New York 1996.

Belseyová, Catherine: *Critical Practice*. Routledge, London 1980.

Berardi, Franco: *The media utopia of the avant-garde*. [online] London, květen 2009. [cit. 4. 6. 2018] Dostupné online na: http://www.generation-online.org/p/fp_bifo7.htm.

Berd'ajev, Nikolaj: *Ruská idea*. OIKOYMENH, Praha 2003.

Berneriová, Marie Louise: *Journey Through Utopia Paperback*. Freedom Press, London 1982.

Blok, Alexandr: *Skythové*. In: A. Blok: *Dvanáct, Skythové*. Překlad. Jiří Taufer. SNKL, Praha 1957.

Booker, M. Keith: *Dystopian Literature. A Theory and Research guide*. Greenwood Press, west, Connecticut–London 1994.

Boyeová, Karin: *Kallocain*. Překlad Ivo Železný. Svoboda, Praha 1982.

Bradbury, Ray: *451 stupňů Fahrenheita*. Překlad Jarmila Emmerová a Josef Škvorecký. Plus, Praha 2015.

Brandis, Jevgenij – Dmitrijevsij, Vladimir: *Téma „výstrahy“ ve vědecké fantastice (Tema „predupreždenija“ v naučnoj fantastike)*. [online] Vachta Aramisa, Lelingrad, Lenizdat 1967, s. 440–471. [cit. 1. 2. 2017]. Dostupné online na: http://www.fandom.ru/about_fan/br_dm_12.htm (přístup 3. 3. 2018).

Butlerová, Judith: *Rámeček války: za které životy netruchlíme*. Překlad Antonín Handl. Karolinum, Praha 2013.

Campanella, Tommaso: *Sluneční stát*. Překlad Jiřina Mohylová a Otakar Mohyla. Mladá fronta, Praha 1979.

Canetti, Elias: *Masa a moc*. Překlad Jiří Stromšík. Arcadia, Praha 1994.

Claeys, Gregory (ed.): *Utopian Literature*. Cambridge University Press, Cambridge – New York 2010.

Claeys, Gregory: *Dystopia: A Natural History*. Oxford University Press, Oxford 2017.

Clowesová, Edith W.: *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Cornell University Press, Ithaca and London 2011.

Colling Nielsen, Kaspar: *Dánská občanská válka 2018–24*. [online] Překlad Lada Halounová. Kniha Zlin, Zlín 2015.

Collins, Christopher: *Evgenij Zamjatin: An Interpretive Study by Christopher Collins*. The Hague, Mouton 1973.

Čapek, Karel: *R.U.R.: Rossum's Universal Robots. Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích*. Československý spisovatel, Praha 1966.

Derrida, Jacques: *The Law of Genre*. Překlad Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7, 1980, č. 1, s. 55–81.

Dobrenko, Evgeny: *Utopias of return: notes on (post-)Soviet culture and its frustrated (post) modernisation*. In: *Studies in East European Thought* 63, 2011, č. 2, s. 159 – 171.

Doležel, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*. Academia, Praha 2008.

Doležel, Lubomír: *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Karolinum, Praha 2003.

Doležel, Lubomír: *Zamyatin's Worlds*. In: *Poetics of the Text. Essays to Celebrate Twenty Years of the Neo-Formalists Circle*. (ed. Joe Andrew). Rodopi, Amsterdam – Atlanta 1992, s. 91–104.

Eco, Umberto: *Světy vědecko-fantastické literatury*. In týž: *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Překlad Vladimír Mikeš a Veronika Valentová. Mladá fronta, Praha 2002.

Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*. Přeložila Bronislava Grygová. Votobia, Olomouc 1997.

Elias, Norbert: *The Society of Individuals*. Continuum, New York 2001.

Fidelius, Petr: *Řeč komunistické moci*. Triada, Praha 1998.

Foucault, Michel: *Dějiny sexuality. I. Vůle k vědění*. Přeložil Čestmír Pelikán. Herrmann a synové, Praha 1999.

Foucault, Michel: *Dějiny šílenství v době osvícenství*. Překlad Věra Dvoříková. NLN, Praha 1994.

Foucault, Michel: *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Překlad Čestmír Pelikán. Dauphin, Praha 2000.

Foucault, Michel: *O jiných prostorech*. In týž: *Myšlení vnějšku*. Překlad. Čestmír Pelikán. Herrmann & synové, Praha 2003, s. 71–86.

Foucault, Michel: *Of Other Spaces, Heterotopias*. In: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 1984, s. 46–49.

Foucault, Michel: *Slova a věci*. Překlad Jan Rubáš. Computer Press, Brno 2007.

Freud, Sigmund: *Psychológia masy a analýza ja*. Archa, Bratislava 1996.

Friedrich, Carl Joachim – Brzezinski, Zbigniew: *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* Frederick A. Praeger, New York – Washington – London 1956.

Fromm, Erich: *Anatomie lidské destruktivity*. NLN, Praha 1997.

Fromm, Erich: *Strach ze svobody*. Překlad Vlastislava Žihlová. Naše vojsko, Praha 1993.

Genčiová, Milana: *Vědeckofantastická literatura. Srovnávací žánrová studie*. Albatros, Praha 1980.

Gilmanová, Charlotte Perkins: *Herland*. Dover Publications, Mineola, New York 1998.

Głowiński, Michał: *Nowomowa po polsku*. Překlad Katarzyna Bołbot. In: *Lógr* 2, 2011 č. 3, s. 16–17.

Gottliebová, Erika: *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. McGill-Queen's University Press, Montreal 2001.

Hillegas, Mark: *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*. Southern Illinois University Press, Carbondale 1974.

Hodrová, Daniela: *Utopie*. In kolektiv autorů: *Poetika české meziválečné literatury*. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 80–104.

Hodrová, Daniela: *Vězení jako místo přístupu k bytí*. In kolektiv autorů: *Poetika míst*. Hodrová, Daniela a kol. H&H, Praha 1997, s. 101–125.

Holý, Jiří: *Proměny utopie, utopie proměn*. In týž: *Možnosti interpretace*. Periplum Olomouc 2002, s. 151–164.

- Howe, Irving: *Decline of the new*. Harcourt, Brace & World, New York 1970.
- Hrtánek, Petr: *Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století*. Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, Ostrava 2004.
- Huxley, Aldous: *Konec civilizace*. Překlad Josef Kostohryz a Stanislav Berounský. Nakladatelství Horizont a SNTL – Nakladatelství Technické literatury, Praha 1970.
- Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. Překlad Petr Onufer. Karolinum, Praha 2009.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, Durham, NC 1991.
- Jameson, Fredric: *Postmodernismus, neboli, Kulturní logika pozdního kapitalismu*. Překlad Olga Sixtová a Josef Šebek. Rybka Publishers, Praha 2016.
- Jameson, Fredric: *Signatures of the Visible*. Routledge, New York 1992.
- Jelizarov, Michail: *Bibliotěkar*. Ad Marginem, Moskva 2009.
- Jobánek, Jiří: *Stříbrné ostrovy*. Československý spisovatel, Praha 1965.
- Kagarlickij, Jurij: *Fantastika, utopie, antiutopie*. Překlad Zdeněk Kubeš. Panorama, Praha 1982.
- Kateb, George: *Utopia and its Enemies*. Free Press of Glencoe, New York 1963.
- Keldyš, Vsevolod: *Zamjatin – publicist i kritik*. (doslov) In: Zamjatin, Jevgenij: *Ja bojus'*. Nasledije, Moskva 1999, s. III – XVIII.
- Kosík, Karel: *Zítřejšek je v našich rukou*. Literární noviny 7, 1958, č. 1, s. 1.
- Kubíček, Tomáš: *Vypravěč: Kategorie narativní analýzy*. Host, Brno 2007.
- Kumar Krishan: *Utopianism*. Open University Press, Minneapolis 1991.
- Kumar, Krishan: *Aspects of the Western Utopian Tradition*. In: Jörn Rüsen – Michael Fehr – Thomas W. Rieger (eds.): *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*. Berghahn Books, New York 2004.

Kumar, Krishan: *End of Socialismus? The End of Utopia? The End of History*. In: Bann, Stephen – Kumar, Krishan (eds.): *Utopias and the Millennium*. Reaktion Books, London 1993, s. 63–80.

Kumar, Krishan: *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Basil Blackwell, Oxford 1987.

Kumar, Krishan: *Utopianism*. In: *Utopian Studies* 2, 1991, č. 1/2, s. 212–215.

Langer, Aleš: *Současná česká science fiction*. [online] In: *Interkom 10 – 11*, 1994. [cit. 20. 3. 2018] Dostupné online na: <http://interkom.vecnost.cz/1994/19941012.htm>

Levin, Ira: *Ten báječný den*. Překlad Emílie Harantová. Ivo Železný Praha 1994.

Lewis, Arthur O.: *The Anti-Utopian Novel. Preliminary Notes and Checklist*. In: *Extrapolation: A Science-Fiction Newsletter* 2, 1961, č. 2, s. 27–32.

Ljubimovová, Marina: *Žiznennij put' a tvorčeskaja manera J. Zamjatina*. In: *J. I. Zamjatin pro et centra*. Russaja christianskaja humanitarnaja akademija, Petrohrad 2014, s. 32–36.

Loewenstein, Bedřich: *My a oni*. Doplněk, Brno 1997.

Lotman, Jurij (ed.): *Poetika, rytmus, verš*. Překlad Maita Arnautová – Ilja Svatoňová – Vladimír Svatoň. Svět sovětů, Praha 1968.

Majakovskij, Vladimir: *Spisy IX*. Překlad Jiří Taufer. Odeon, Praha 1982.

Majakovskij, Vladimir: *150 000 000*. Překlad Jiří Taufer. Odeon, Praha 1972.

Majakovskij, Vladimir: *Rabotnikam pěra i prozy, na lěto jeduščim v kolchozy („Što poželat' vam, ser Zamjatin?“)*. In: *Polnoje sobranie sočiněnij*, díl č. 9. Gosudarstvennoje izdatělstvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1958.

Malinovskij, Bronisław – Paluch, Andrzej K. (eds.): *Mit, magia, religia*. Państwowe Wydawnictwo Nauk, Warszawa 1990.

Mally, Lynn: *Culture of the future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. University of California Press: Berkeley – Los Angeles – Oxford 1990.

Mannheim, Karl: *Ideologie a utopie: přednášky a eseje*. Překlad Miroslav Petrusek. Archa, Bratislava 1991.

Melniková-Papoušková – Naděžda Filaretovna: *Z mých setkání a rozmluv s Jevgenijem Zamjatinem*. [online] In: *Rozpravy Aventina*. Leden 1932, roč. 7, čís. 16. [cit. 15. 2. 2015] Dostupné on-line na: <http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RozAvn/7.1931-1932/16/126.png>.

More, Thomas: *Utopia*. Překlad Bohumil Ryba. Mladá fronta, Praha 1978.

Morris, William: *Zvěsti z nejsoucna čili Epocha míru. V několika kapitolách z utopistického románu*. Právo lidu, Praha 1900.

Nabokov, Vladimir: *Philistines and Philistinism*. In: *Lectures on Russian literature*. Harcourt brace jovanovch, New York 1981.

Naxera, Vladimír – Stulík, Ondřej – Bílek, Jaroslav: *Literární a filmové dystopie pohledem politické vědy*. Belianum: Banská Bystrice 2015.

Neff, Ondřej – Olša, Jaroslav: *Encyklopedie literary science fiction*. AFSF, Praha 1995.

Negley, Glenn – Max, Patrick, J. (ed.): *The Quest of Utopia*. Henry Schuman, New York 1952.

Negley, Glenn Robert: *Utopian Literature: A Bibliography With a Supplementary Listing of Works Influential in Utopian Thought*. Regents Press of Kansas, Lawrence 1977.

Nezval, Vítězslav: *Kapka inkoustu*. In: Nezval, Vítězslav – Teige, Karel: *Manifesty poetismu*, 1928 Praha: Odeon, 1928.

Orwell, George: *1984*. Překlad Eva Šimečková. KMa, Praha 2003.

Ouředník, Patrik: *Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru*. Torst, Praha 2010.

Paják, Patrycjusz: *Hrůza v české literatuře*. Překlad Michala Benešová. Academia, Praha 2017.

Pavera, Libor – Všetická, František: *Lexikon literárních pojmů*. Nakladatelství Olomouc,

Olomouc 2002.

Pechar, Jiří: *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Filosofia, Praha 1999.

Pelevin, Viktor: *Empire V*. Eksmo, Moskva 2006.

Píša, Antonín Matěj: *Vlna utopičnosti*. In týž: *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926*. Fr. Svoboda – R. Solař, Praha 1927.

Platon: *Ústava*. Překlad František Novotný. OIKOYMENH, Praha 2005.

Polak, Fred L.: *The Image of the Future*. Oceana Publications, New York 1961.

Prilepin, Zachar: *Saňka*. Ad Marginem, Moskva 2010.

Sand, Shlomo. *Jak byl vynalezen židovský národ*. Překlad Veronika Bránišová a Přemysl Houda. Rybka Publishers, Praha 2015.

Sargent, Lyman Tower: *The Three Faces of Utopianism Revisited*. In: *Utopian Studies* 5, 1994, č. 1, s. 1–37.

Sargent, Lyman Tower: *The Three Faces of Utopianism*. In: *Minnesota Review* 7, 1967, s. 222–230.

Sempleová, Janet: *Bentham's Prison. A Study of the Panopticon Penitentiary*. Oxford University Press, Oxford 1993.

Shane, Alex M.: *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*. University of California Press, Berkley – Los Angeles 1968.

Shteyngart, Gary: *Megasmutná pravdivá lovestory*. Překlad Martina Knápková. Argo, Praha 2013.

Sisk, David W.: *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Greenwood Press, Westport 1977.

Snodgrassová, Mary Ellen: *Encyclopedia of Utopian Literature*. ABC – CLIO, Santa Barbara 1995.

Sorokin, Vladimir, *Tellurija*. Corpus, Moskva 2013.

Sorokin, Vladimir: *Den opričnika*. Překlad Libor Dvořák. Pistorius & Olšanská, Příbram 2009.

Sorokin, Vladimir: *Deň opričnika*. Zacharov, Moskva 2006.

Sorokin, Vladimir: *Fjeodalnoje soznanije v Rossii ne izžito, vlast' nyněšnjaja etim aktivno polzujetsja*. [online] In: *Argumenty i fakty*, č. 32, 11/08/2010. [cit. 18. 11. 2016]. Dostupný online na: <http://www.aif.ru/culture/person/19836>.

Sorokin, Vladimir: *Istorija vozvraščaetsja ne tolko v vidě farsa*. [online] .In: Rozhovor Ljeonida Parfjonofa s Vladimirem Sorokinem, 6. 12. 2006, [cit. 18. 11. 2016]. Dostupný online na: <http://www.srkn.ru/interview/parfenov.shtml>.

Sorokin, Vladimir: *Manaraga*. AST, Moskva 2017.

Sorokin, Vladimir: *Manaraga*. Překlad Libor Dvořák. Pistorius & Olšanská, Příbram 2017.

Sorokin, Vladimir: *Put' Bro*. Zacharov, Moskva 2004.

Sorokin, Vladimir: *Telurie*. Překlad Libor Dvořák. Pistorius & Olšanská, Příbram 2014.

Stableford, Brian: *Ecology and Dystopia*. In: Gregory Claeys (ed.): *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge University Press, New York 2010, s. 258 – 281.

Svatoň, Vladimír: *Dvoji inspirace ruské identity na počátku 20. století*. In: *Svět literatury*. 2016 (XXVI) 53, s. 115–124.

Swift, Jonathan: *Gulliverovy cesty*. Překlad Aloys Skoumal. Družstevní práce, Praha 1931.

Szacki, Jerzy: *Utopie*. Překlad Jan Sedláček. Mladá fronta, Praha 1971.

Šebek, Josef: *Mezi textem a kontextem. Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování*. Disertační práce. FF UK, Praha 2016.

Šidák, Pavel: *Teorie fikčních světů a genologie*. In: *Svět literatury*, 2016 (XXVI) 53, s. 38–53.

Šidák, Pavel: *Úvod do studia genologie. Teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Akropolis, Praha 2013.

Šimečka, Milan: *Sociální utopie a utopisti*. Osveta, Bratislava 1963.

Todorov, Tzvetan: *Úvod do fantastické literatury*. Překlad Vladimír Fiala. Karolinum, Praha 2010.

Váša, Ondřej: *Neopatrní dědicové Benthamova panoptikálního plánu*. In: Martin Kolář – Martin Nitsche – Tomáš Pavlíček (eds.), *Obraz v prostoru*. Časopis Výtvarná výchova, mimořádné číslo 1, Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem 2014, s. 273–281.

Vieirová, Fátima: *The Concept of Utopia*. In: Gregory Claeys (ed.): *The Cambridge Companion to Utopian Studies*. Cambridge University Press, New York 2010, s. 3–27.

Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. 2., rozš. vyd. Československý spisovatel, Praha 1984.

Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Československý spisovatel, Praha 1977.

Walsh, Chad: *From Utopia to Nightmare*. Harper & Row, New York, 1962.

Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*. Naše vojsko, Praha 1964.

Wells, Herbert George: *Moderní utopie*. Překlad Ludmila Vačadlová. Gustav Voleský, Praha 1922.

Wilfred Bion: *Experiences in Groups and Other Papers*. Brunner-Routledge, New York 2004.

Wilson, Peter Lamborn: *Pirate Utopias. Moorish Corsairs & European Renegadoes*. Brooklyn, Autonomedia, New York 2003.

Woodcock, George: *Utopians in Negative*. Sewanee Review 64 (1956), s. 81–97.

Woodcock, George: *Utopias in Negative*. In: *The Sewanee Review* 64, 1956, č. 1, s. 81–97.

Zamjatin, Jevgenij: *Genealogičeskoje děrěvo Uellsa*. [online] In: *Gerbert Uells. Petěrburg, Epocha*, 1992. [cit. 3. 5. 2014]. Dostupný online na http://orwell.ru/library/others/zamyatin/wells/r/rwls_3.htm.

Zamjatin, Jevgenij: *Ja bojus'*. Nasledije, Moskva 1999.

Zamjatin, Jevgenij: *My*. In: *Volja Rossii*. Doslov Marc Slonim č. 2, s. 3–33; č. 3, s. 3–32, č. 4, s. 3–28. 1927.

Zamjatin, Jevgenij: *My*. Překlad Vlasta a Jaroslav Tafelovi. Euromedia Group, Praha 2006.

Zamjatin, Jevgenij: *My: Tekst i materialy k tvorčeskoj istorii romana*. Mir, Petrohrad 2011.

Zamjatin, Jevgenij: *We*. Překlad Gregory Zilboorg. Doslov Marc Slonim. Dutton&Co, New York 1959.

Zamjatin, Jevgenij: *We*. Překlad Gregory Zilboorg. Dutton&Co New York: 1924.

Zlobinová, Maja: *Versija Kjostlera: kniga i žizň*. In: *Novij mir* 2, 1989.